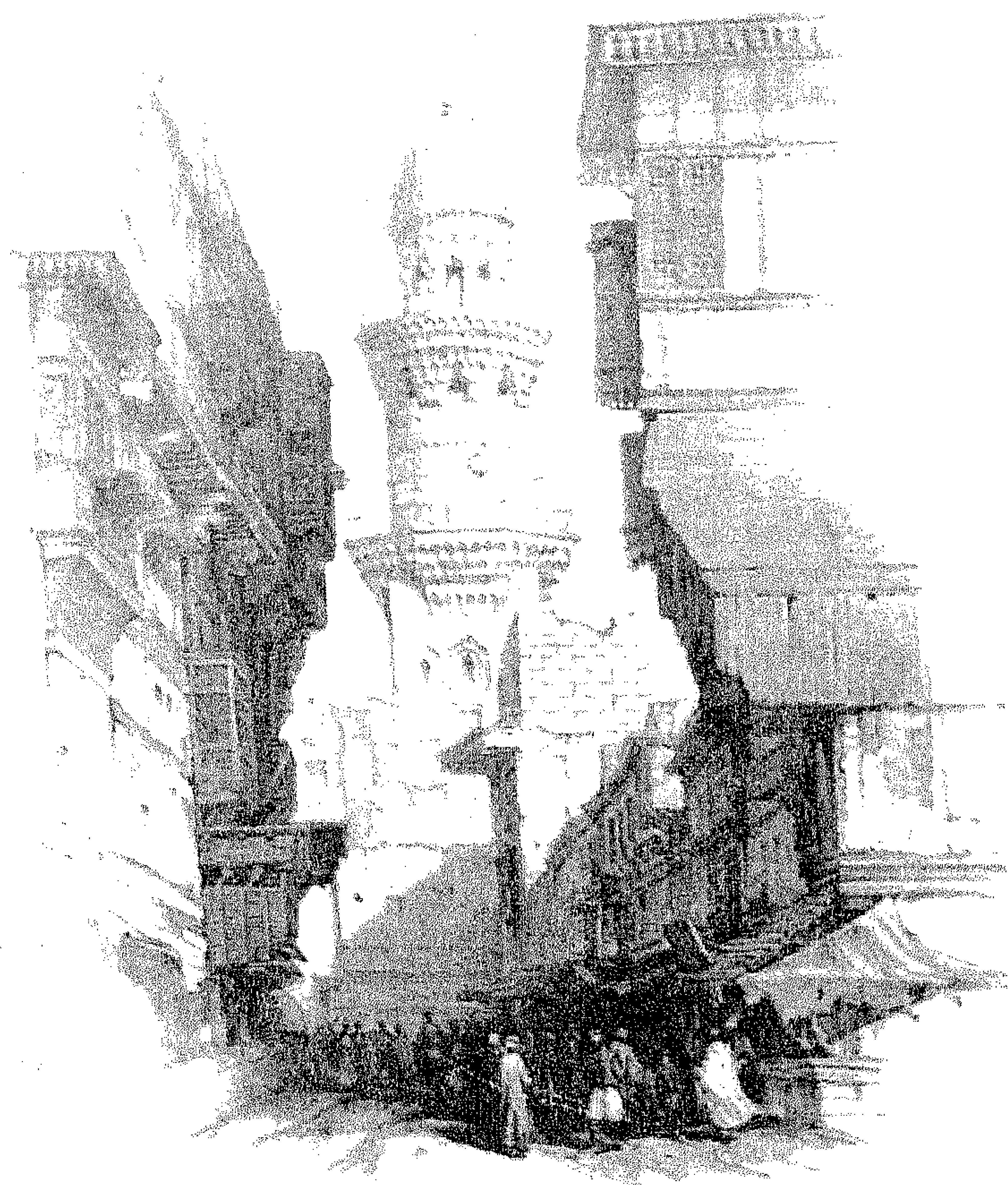


القيم الجمالية في العمارة الإسلامية



ثروت عكاشة

دار المعارف



د. ثروت عكاشة :

- وزير الثقافة بمصر (٥٨-١٩٦٢) و(٦٦ - ١٩٧٠).
- عضو المجلس التنفيذى بمنظمة اليونسكو (٦٢ - ١٩٧٠).
- نائب رئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا.
- أستاذ زائر بالكوليج ده فرانس ١٩٧٣.
- زميل مراسل بالأكاديمية البريطانية ١٩٧٥.

إنتاجه الأدبى :

- تحقيق كتاب **المعارف لابن قتيبة**. طبعة خامسة ١٩٧٩.
- ترجمة ودراسة أعمال جبران خليل جبران :

— « **النبى** » طبعة خامسة ١٩٨١ - « حديقة النبى » طبعة خامسة ١٩٨١ - « عيسى ابن الإنسان » طبعة ثالثة ١٩٨١ - « **رمل وزبد** » طبعة ثالثة ١٩٨١ - « **أرباب الأرض** » طبعة ثانية ١٩٨٠.

- ترجمة ودراسة أعمال الشاعر اللاتينى أوفيد :

— « **مسخ الكائنات** » (ميتا مورفوزس) طبعة ثانية ١٩٨١.

— « **فن الهوى** » (آرس أماتوريا) طبعة ثانية ١٩٧٩.

- **ترجمات :**

— « **المسرح المصرى القديم** » لإتيين دريوتون ١٩٦٧ - « **مولع بفاجنر** » لبرناردشو ١٩٦٥ - « **العودة إلى الإيمان** » لهنرى لنك. طبعة رابعة ١٩٨٠ - « **مذكرات الماجور طومسون** » لبيير دانينوس ١٩٦٤ - « **سروال القس** » لثورن سميث طبعة ثانية ١٩٧٦ - « **الحرب الميكانيكية** » للجنرال فولر طبعة ثانية ١٩٥٢ - « **قائد البانزر** » للجنرال جوديريان. جزءان ١٩٥٢.

- **دراسات :**

— « **الفن المصرى القديم** » ثلاثة أجزاء ١٩٧٦ - « **الفن العراق القديم** » ١٩٧٤ - « **التصوير الإسلامى الدينى والعربى** » ١٩٧٧ - « **التصوير الفارسى والتركى** » ١٩٨١ - « **الزمن ونسيج النغم** » ١٩٨٠ - « **فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى** » ١٩٧٦ [أثر إسلامى مصور] - « **ريتشارد فاجنر** » ١٩٧٥ - « **إعصار من الشرق** » [جنكيز خان] طبعة رابعة ١٩٧٦ - « **إنسان العصر يتوج رمسيس** » ١٩٧١.

القيم الجمالية في العمارة الإسلامية

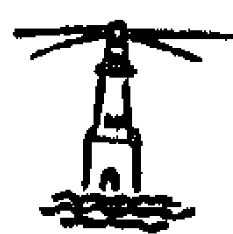
تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى

اهداءات ٢٠٠٠

المرحوم اد. فريد الشافعي
أستاذ العمارة الإسلامية - القاهرة

القيم الجمالية في العمارة الإسلامية

ثروت عكاشة



دار المعارف

تصميم الغلاف والاخراج الفنى : عبد العزيز جمال الدين

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

إلى تيمور

مهما طالت إقامتك بعيدا عن وطنك ، فسيظلّ يتوهج فيك قبسٌ من حضارته ، يرعاك كما يرعى أباك الذى أعتزُّ ببنوّته ، والذى وصل وجودى بوجودك ، امتداداً لفرع من فروع الشجرة المصرية التى نتنفّس بقيمها ومُثُلها من خلال حياتنا حيث نكون .

وفى هذا الكتاب تطوّف بين صور البيئة الإسلامية التى نستظلُّ بظلِّها فتشاركنا على البُعْد حياتنا بين هذه العمائر الخالدة . ويبقى هذا وذاك يجتذبانك حتى تعود إلينا يوما ...

القاهرة فى ٣ فبراير ١٩٨١

لست أقدم فى هذا الكتاب بحثاً أكاديمياً معمارياً . ذلك مجال لم يدر فى خاطرى أن أقتحمه ، غير أنى إذ طوّفت بكثرة من البلاد يشدّنى حسّى إلى مواطن الجمال الخصبة التى خلّفها أسلافنا المسلمون فى آثارهم المعمارية ، أحببتُ أن أُشركَ القارئ العربى معى فى ارتشاف هذه المتعة النادرة التى تذوقتها بين حنايا عمائرنا المنتثرة عبر عالمنا الإسلامى الكبير ؛ من سمرقند وبخارى عبر إيران والعراق والشام وتركيا ومصر إلى تونس والأندلس . وقد حاولت وأنا أقدّم للقارئ مجموعة الصور الملتقطة لآثارنا الرائعة أن أضع إلى جانبها بعض الانطباعات التى تلقى عليها مزيداً من الضوء ، هى أقرب ما تكون إلى التأمل الجمالى والتذوق الفنى منها إلى البحث المعمارى ، وإن اضطررت عند تقديم النماذج الأثرية إلى أن أغوص قليلاً فى التفاصيل المعمارية التى يستحيل بدونها استيعاب نواحى الجمال المختلفة فى هذه الآثار الفريدة . على أننى حرصت أيضاً على أن أضمّ بين ثنايا هذا الكتاب مستنسخات من الصور الفنية المحفورة بأيدى كبار فنانى القرن التاسع عشر لمصر وفارس فى صدر القرن الماضى ، يجمع فيها المصوّرون بين الآثار ومشاهد الحياة اليومية التى كانت تعجّ بالحركة حولها ، عسى أن يستاف القارئ عبق عصر ولّى ولم يخلّف لنا إلا آثاراً ستظل باقية على الدهر شاهدة بعظمة أمة ذات أسلوب وحضارة متميزّتين .

ذلك قبس من جولة عمر فى أنحاء العالم الممتد بلا حدود أضعها بين أيدى القراء وأمام عيونهم .

ث . ع

تقديم

بقلم المهندس حسن فتحى

لم تكد عيناى تصافحان لوحات هذا الكتاب حتى وجدتنى أنفذ إلى عالم من سحر العمارة الإسلامية يمتد من مشارف شرق آسيا حتى أطراف غرب الشمال الأفريقى ، أتنقل بين آثار يستأثر جمالها بالوجدان ويسكب فى النفس دفقات من الورع والإمتاع ، لا أتوقف أمام تحفة تتماوج جاذبيتها حتى أجد صوتاً أليفاً يكشف لى فى همس شاعرى وادع أسرار تلك الجاذبية الدفينة ، وأتكشّف فى النبرات الشاعرة صوت الصديق الأستاذ الدكتور ثروت عكاشة الذى طاف بكثرة من الآثار المعمارية الإسلامية التى خلفها أسلافنا متناثرة فى رقعة فسيحة ، فآثر أن يُشرك قراء العربية فى ارتشاف المتعة التى أثملته برحيقها ، وأن يحملهم على جناح عبارته المحلّقة إلى رحلة تمتد آلاف الأميال ، ويجلى لعيونهم كنوز آثار يحق لأبناء هذا التراث الزهو بها بقدر ما يتيح لهم مصادر إلهام لا تنضب .

لقد أحسست يد المؤلف بين الفينة والفينة خلال الجولة الطويلة تشير لى لأمعن النظر هنا أو لأتبين المعنى الخفى هناك . وهو نفس الشعور الذى أحسه دائماً حين أصطحب صديقاً إلى حفل موسيقى ويتوهج العزف بلحن يملؤنى نشوة فأمد يدى إلى صديق فى دعوة لمشاركتى هذه النشوة ، فإذا هو يلتفت فى نفس اللحظة مدفوعاً بنفس الرغبة فى مشاركته نشوته ، وهى اللحظات التى يقترب فيها إنسانان حتى يصبحان كائناً واحداً .

والواقع أن حرص المؤلف على دعوة المهتمين بالفنون إلى مشاركته كل متعة روحية يتاح له ارتشافها ليس جديداً عليه ، بل هو سمة تميز بها دائماً ، وقد تجلّت أول ما تجلت يوم كان وزيراً للثقافة وقدم إلى منظمة اليونسكو مشروعاً لإنقاذ معابد النوبة التى كان مفروضاً أن تبتلعها مياه السد العالى لو بقيت مكانها . وحين وافقت اليونسكو وقامت بحملة عالمية لجمع الأموال اللازمة وحشد الطاقات لتنفيذ هذا المشروع العملاق الذى تخيله البعض ساعة طرحه أضغاث أحلام مستحيلة التحقيق ، وأصبح من المقرر فك معبدى أبو سمبل الهائلى الحجم إلى أجزاء تمهيداً لنقلها من مكانها ، تصادف أن تلاقى الدكتور ثروت عكاشة مع السيدة الفنانة تحية حليم عند معبد «أبو سمبل» ، وقد علم منها أنها تكبدت مشقة الرحلة لتمضى هناك ساعتين فقط هما الزمن الذى كان متاحاً للزائر عندئذ بين وصول الباخرة وقيامها فى رحلة العودة ، وذلك لمجرد أن ترى المعبد فى مكانه الأصلى قبل نقله إلى أعلى الجبل مما كان له أثر نفسى كبير لديه . وبسؤالها عما إذا كانت تود العودة إذا ما أتيحت لها الفرصة لزيارة أطول كانت إجابتها بطبيعة الحال أن نعم . فما كان منه إلا أن دعا عشرين فناناً بين مصور ونحات وموسيقار وشاعر إلى زيارة إقليم النوبة بأكمله قبل أن تغمره المياه ، واضعاً تحت تصرفهم الباخرة النيلية «الدّكة» لتطوف بهم فى كافة أنحائه ولتكتحل أعينهم بما أقامه الأجداد فيه من آثار وما قام به أهل النوبة من قرى ذات عمارة أصيلة نابعة من وجدان الإنسان المصرى عندما سمحت ظروفه الجغرافية – ببعده عن مراكز قوى التفرنج –

أن يكون هو نفسه . وقد أسعدنى الحظ بأن أكون من بين المدعوين ، وكانت خبرة لن ينساها أى من الزملاء الذين تلاقت عيونهم وعلت صيحات إعجابهم حين وجدوا أنفسهم وسط هذا التراث القديم وأمام ما أقامه أهل النوبة عام ١٩٣٤ من قرى كانت فى عمارتها استمراراً لهذا التراث .

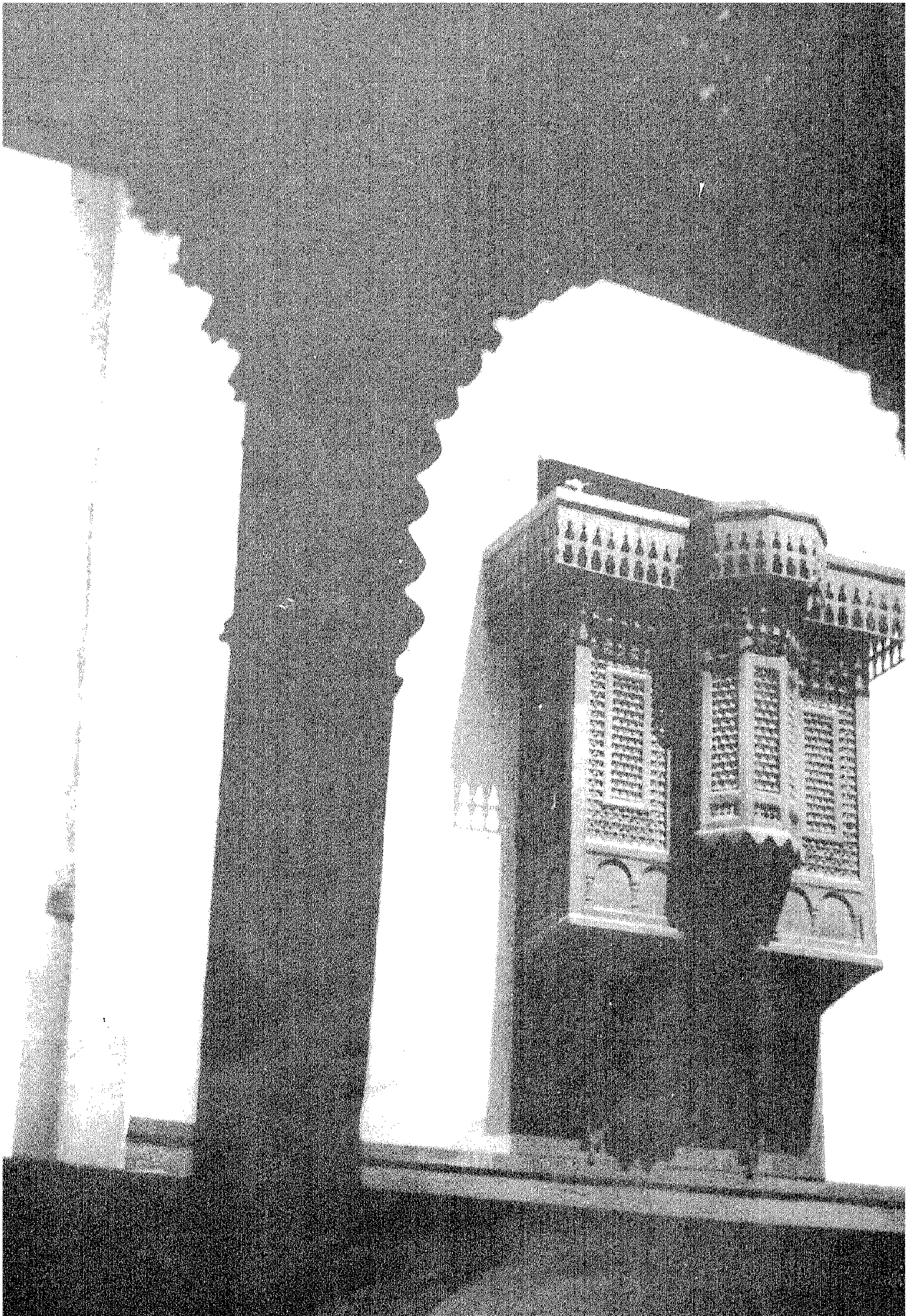
لقد أيقظ هذا الكتاب فى نفسى الإحساس بأننى أتجول فوق سطح باخرة « الدكّة » فى رفقة المؤلف الذى يخاطب قراءه كلما توقفت الباخرة أمام مسجد الجمعة بأصفهان أو جامع السلطان حسن بالقاهرة أو جامع القيروان بتونس ، تلك الروائع التى تحمل عمارتها ملامح الأهل والأجداد وتشى بسرّها للقارىء سواء كان موسيقياً أو مهندساً معماريا أو أى ذوّاقة للجمال .

على أن هذا الكتاب الذى اتسم بشمول النظرة إلى العمارة الإسلامية فى عهودها وأنماطها المختلفة والذى جمع بين دفتيه عدداً من الآثار التى لم يتح لكتاب قبله أن يجمع بينها على بُعد أحدهما والآخر من مسافات وعصور ، ينفرد الكتاب إلى جانب هذا بأنه انطباعات إنسان شرقى له من حسّه بمكنون الأعمال الفنية مالا يتوفر لكاتب غربى من الذين أولعوا بآثارنا المعمارية وقدموا لنا بعض نماذجها فى مؤلفاتهم القيمة ، غير أنهم لارتباطهم بحسّ غربى لم ينضج وسط بيئاتنا النابضة بأعمق مشاعرنا الدفينة فقد غاب عليهم الجوهر الخبىء فى مضمون الأعمال الفنية الإسلامية ، وإن قدموا تحليلاً رائعاً للشكل الخارجى .

والواقع أن هناك شكلا ومضموناً فى كل عمل فنى ، غير أن هناك لحمة وثيقة بينهما ، فإذا ما غاب عن الناقد أحد عناصر الشكل أو المضمون فقد اعتور نقده نقص يعيب نظرته . وإذا كان نقاد الغرب قد وقفوا عند حد الشكل فى نقدهم للآثار الفنية لقصورٍ عن النفاذ إلى ما بعد الشكل المنظور من الرمز الذى يكشف.قوانين الإبداع الإسلامى فى البيئة الشرقية ، والتى تختلف دون شك عن قوانين الإبداع فى البيئات غير الإسلامية ، فقد كان للدكتور ثروت عكاشة ميزة انتمائه إلى نفس البيئة التى أبدعت فوق أرضها تلك المنجزات الفذة . وقد استطاع بفضل ذلك بلوغ مكنون تلك العمائر الإسلامية التى اختارها ليتحدث عنها فسافر إليها ، ووقف عندها وقفات تأمل طويلة استطاع خلالها أن يدرك مواطن الحقيقة وعلامات الصدق الذى أعدُّه صفة حتمية لا أستطيع بدونها أن أمضى فى مطالعة كتاب إلى نهايته .

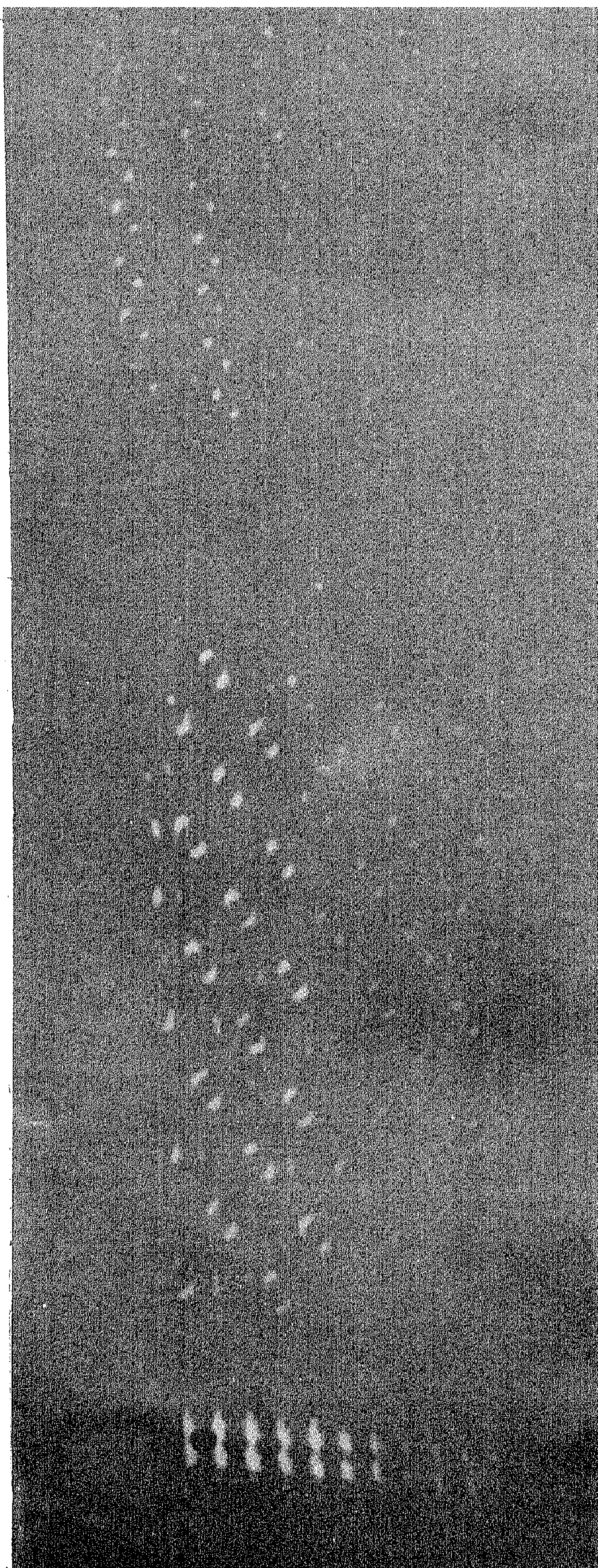
وقد أكد المؤلف صفة الصدق هذه بأن ما سجله إن هو إلا انطباعاته الشخصية التى أحسّ بها أمام هذه الأعمال دون أن يقنع بالاطلاع على ماكُتب عنها فى المؤلفات المتخصصة ، بل آلى على نفسه زيارة هذه النماذج المعمارية التى اختار الكتابة عنها مهما كلّفه ذلك من جهد جسدى أو مادى ، فكان هذا الكتاب الثمين ثمرة هذا الجهد الكبير .

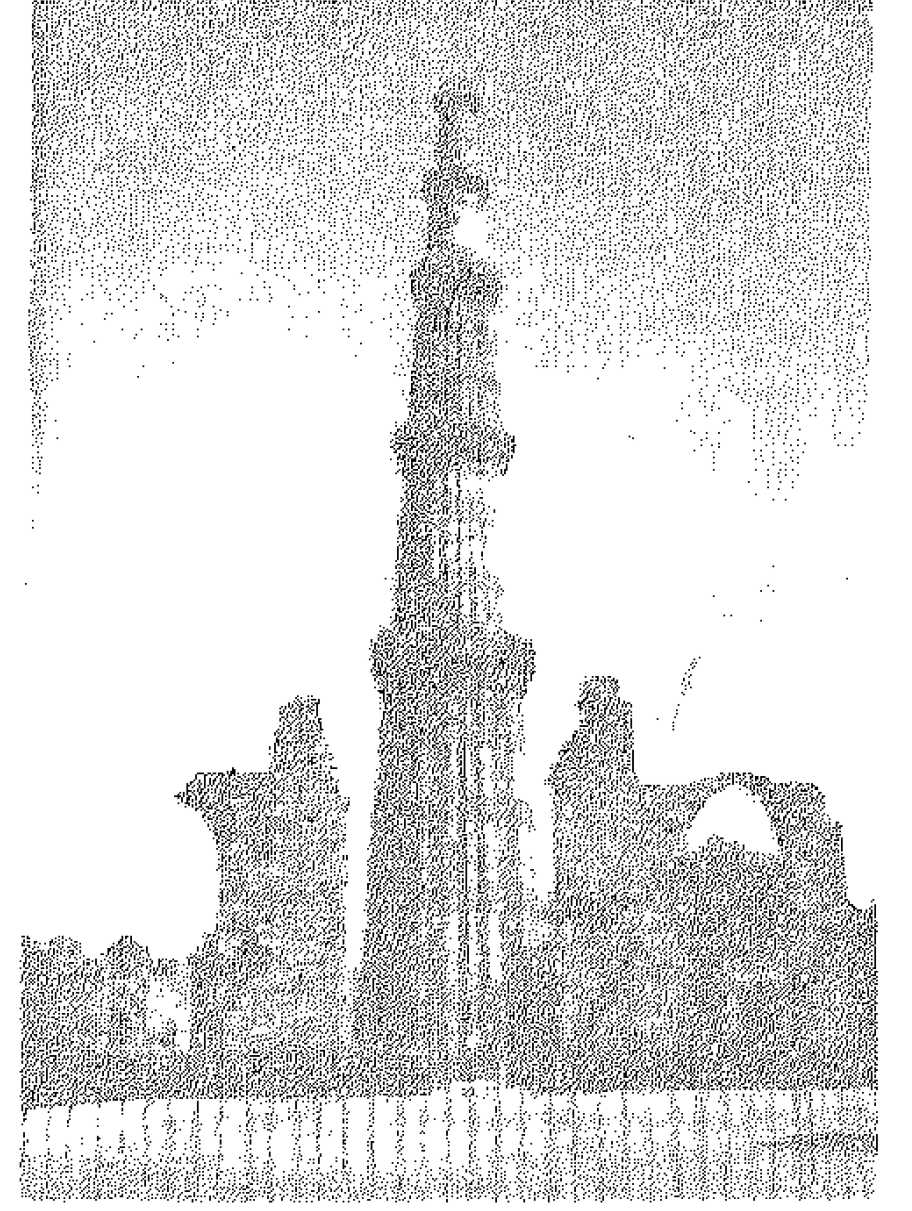
القاهرة فى أول فبراير ١٩٧٧



الباب الأول

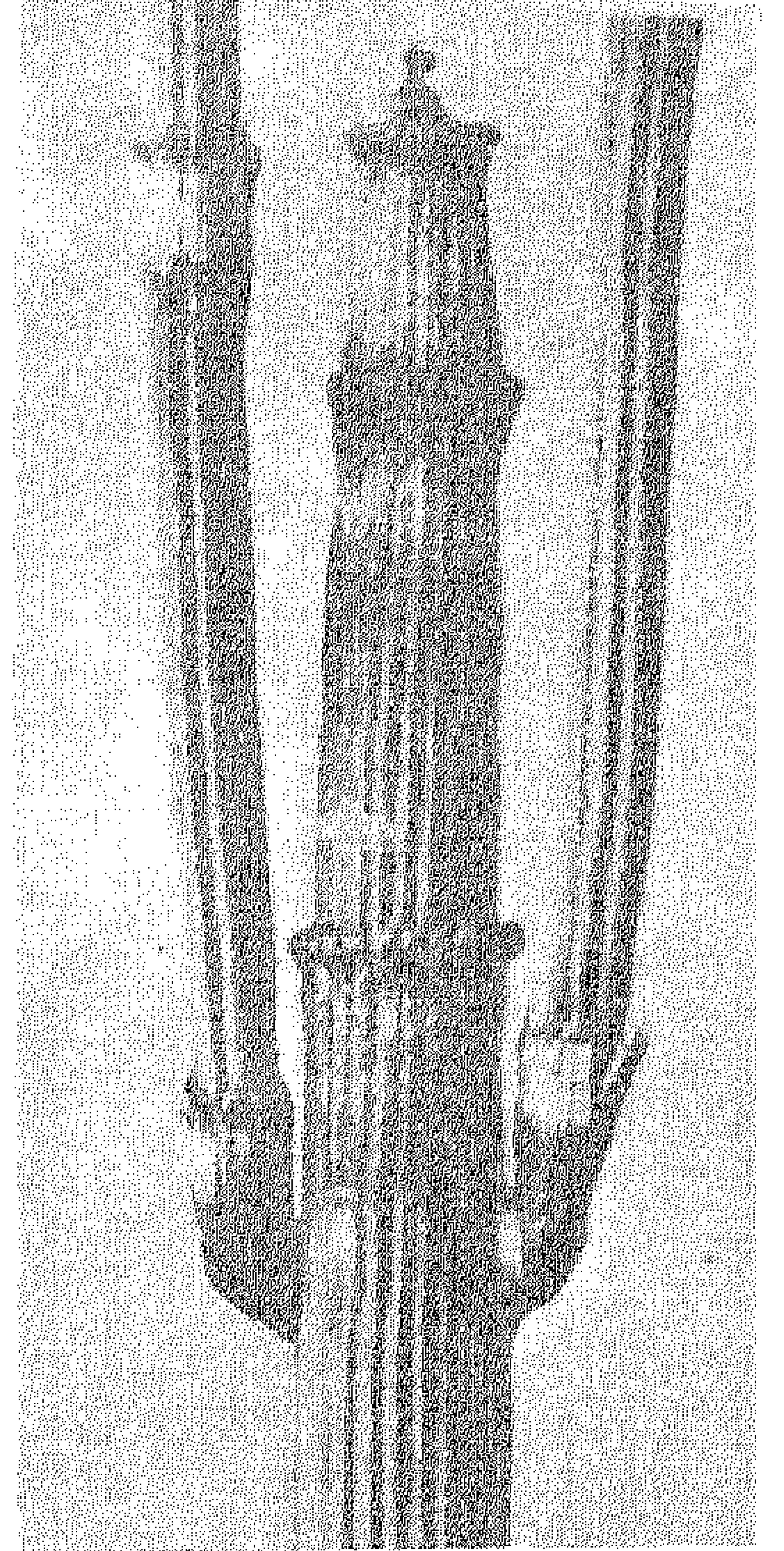
مدخل إلى العمارة الإسلامية





لوحة ١ – قطب منار . دلهي . مأذنة جامع قطب الدين أيبك

لوحة ٢ – نبتة الصبّار . «إكويزيتوم هيمالى» .



ما من شك فى أن الإنسان منذ وُجد على الأرض وهو دائب الجهد فى تكييف الطبيعة حوله لملائمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسّه المرهف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكّله يداه فى قالب فنى ، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبّراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التى تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسّموا الفنون إلى قسمين : فنون المحاكاة كالتصوير والنحت وفنون التجريد كالعمارة والموسيقى ، إلا أنا نرى بعض الجور فى الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو قنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير إلى فن آلى أشبه بالتصوير الفوتوغرافى ، وغدا النحت صبًّا للقوالب فحسب . لكننا نجد فى كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه فى بعض المبانى القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهى تتوهج بنبض شاعرى أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفى .

لقد أنشئت المعابد لتلبى فى الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت فى أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة فى البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا لنجد فى الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكى أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى إلى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين – الذى شيد بالقرب من دلهى – طابعاً من ذلك التأثر النباتى ، وأخذت مئذنته التى تسمى «قطب منار» (لوحة ١) شكل نبتة الصبّار (لوحة ٢) . وإذ كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر فى أفريقيا الاستوائية حتى تسلّلت إلى الفكر العقائدى ، أخذ الشكل الحيوانى طريقه إلى الفن أيضاً حتى بات التأثر بالحيوانية – الإنسانية طاغياً فى التشكيل ، فاتخذت مداخل بيوت مدينة كانو شمالى نيجيريا شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أ ، ب)[١] .

لقد استقر فى روع العربى الذى تضمه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الآفاق خيالان يمثّلان كونين : «الكون الكبير» الذى هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربعة ، ثم «كونه الصغير» الذى ضمّه صحن داره المكشوف والذى يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التى تُظلّ صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمّه فراغ فأحاط نفسه بما يفصله عنه وأضحى مشدوداً إلى السماء بناظريه يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة إلى علٍ محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعاً برؤيته العلوية .

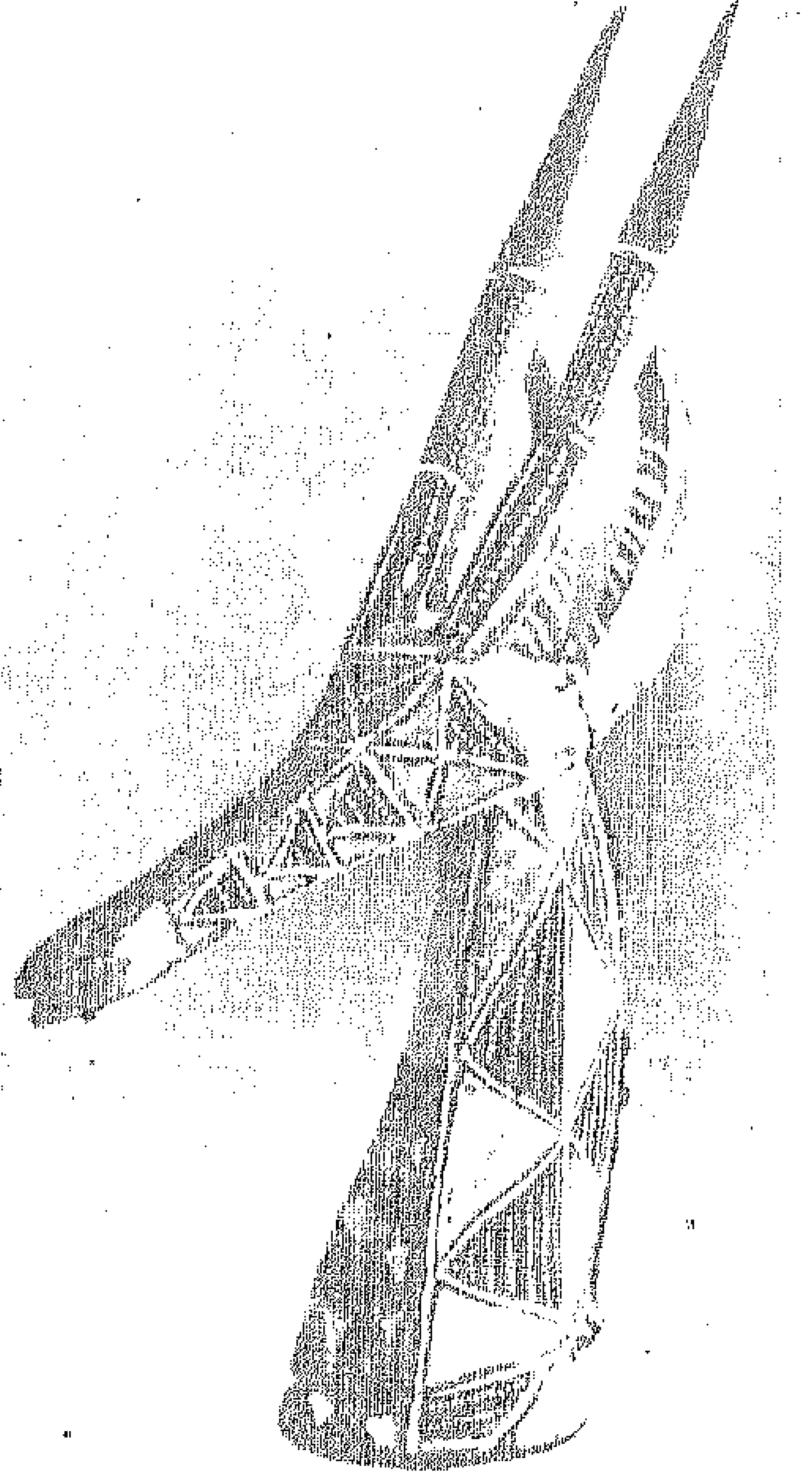
لوحة ٣ – قناع أفريقى لحيوان

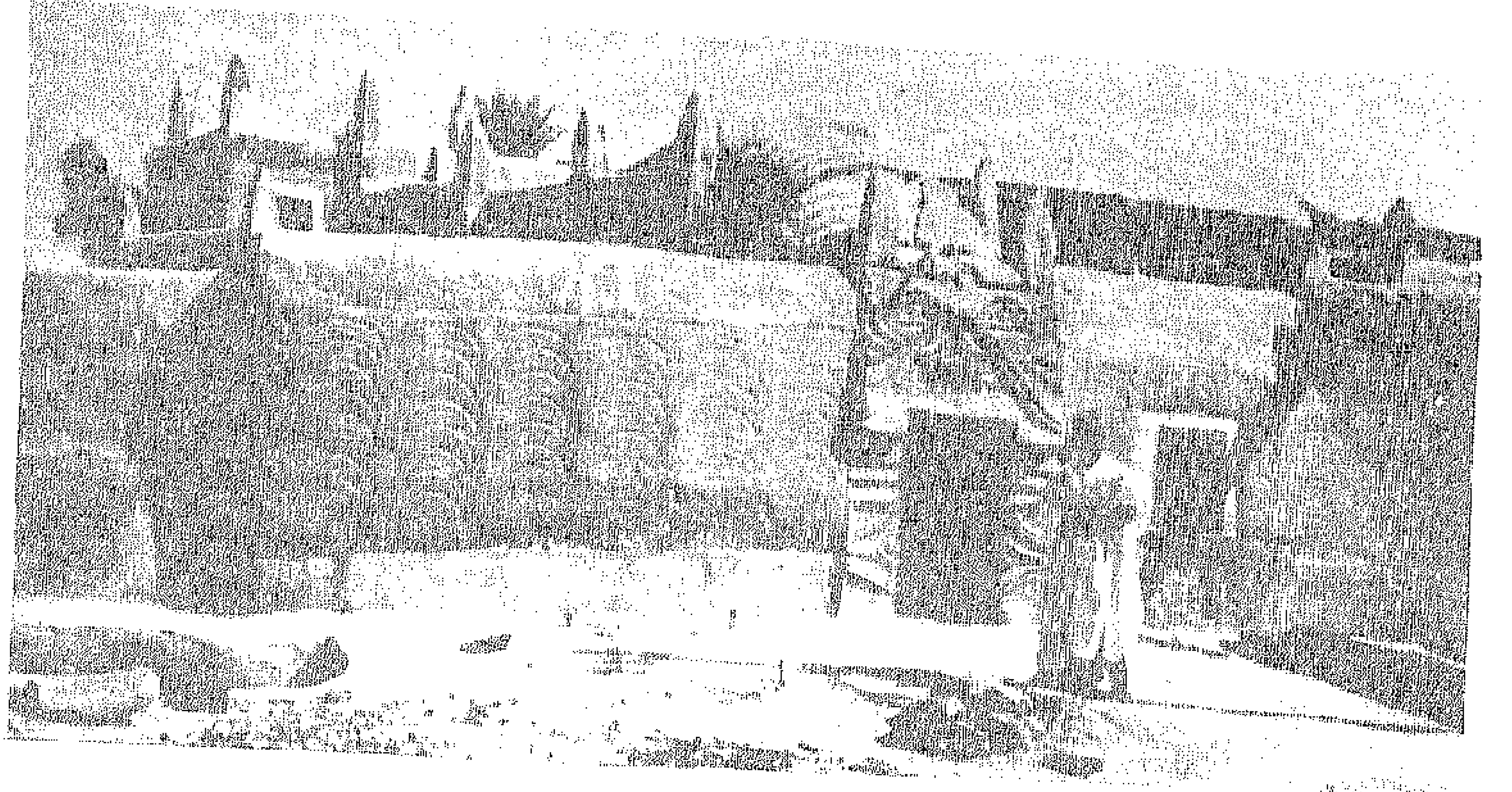
لوحة ٤ – قناع أفريقى يجمع بين سمات الإنسان والحيوان

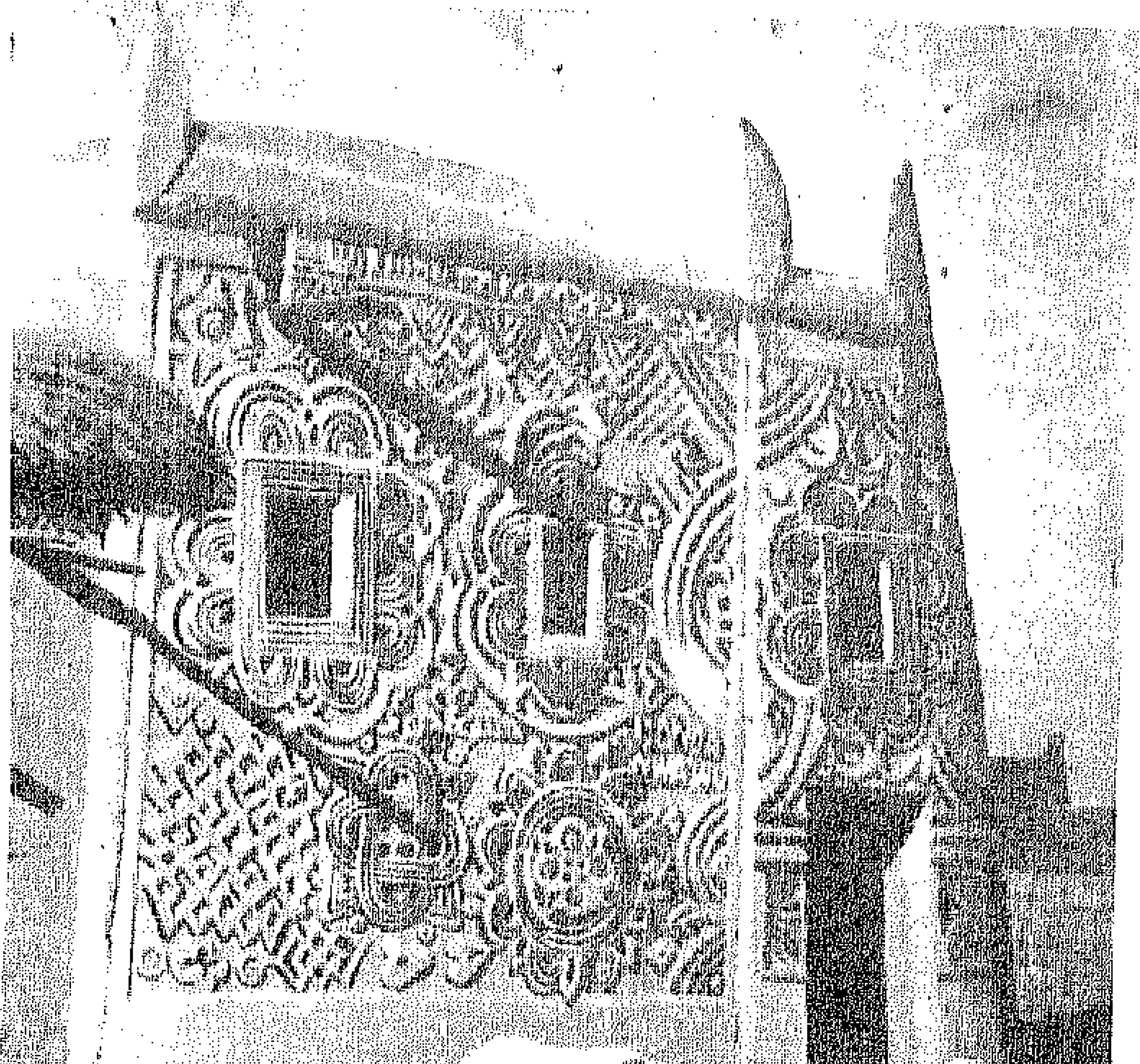
لوحة ٥ – مدخل بيت بمدينة كانو على شكل تلفيقى يجمع بين سمات الإنسان والحيوان لكأن الباب خطم حيوان

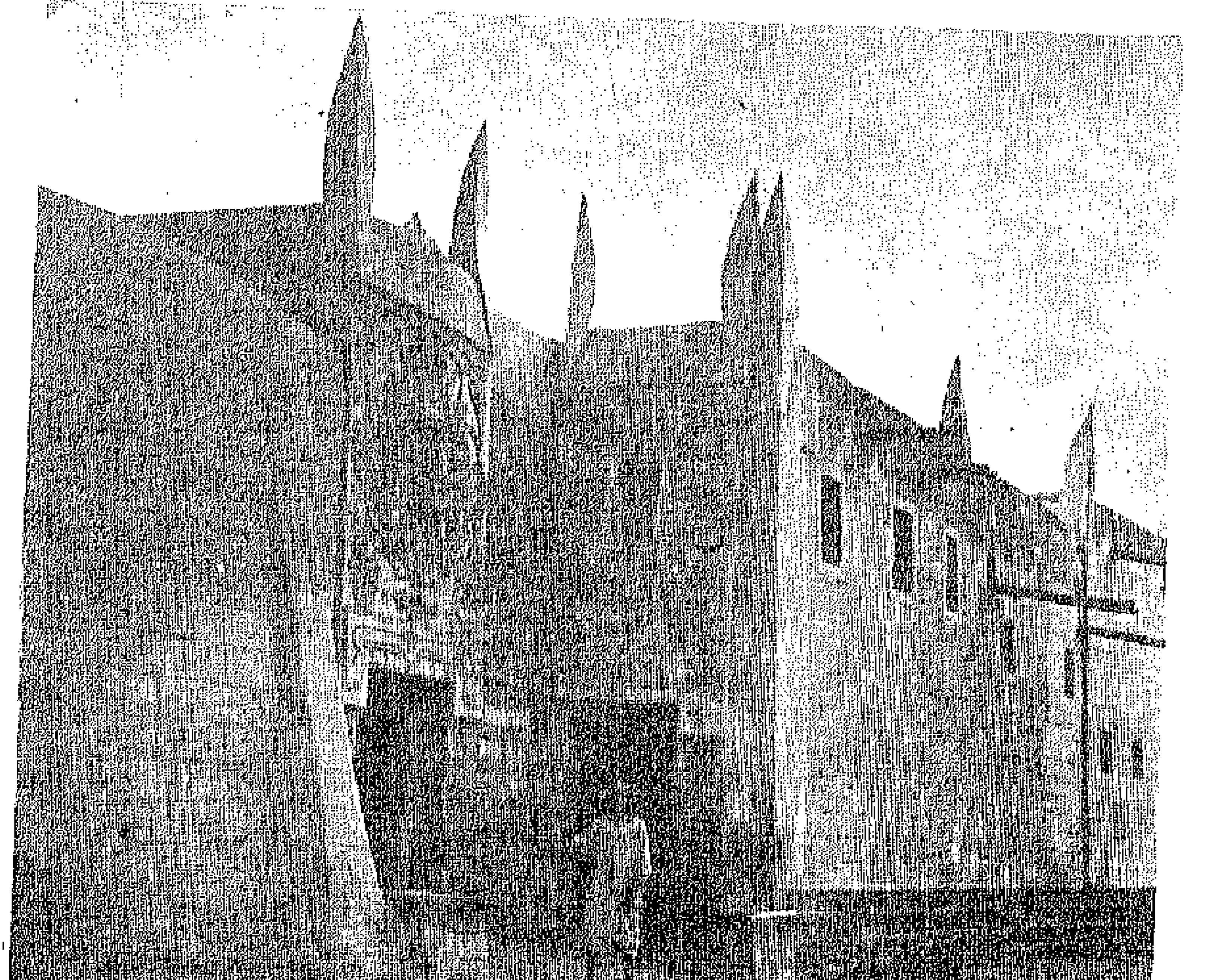
لوحة ٦ أ ، ب – مدخل بيت بمدينة كانو على شكل تلفيقى يجمع بين سمات الحيوان وزخارف الثياب والوشم التى يولع بها الأهالى.











على أن العمارة الإسلامية وقد نبتت فى بلاد مختلفة لم تستلهم ثقافتها الأولى ، بل تأثرت بكل بلد حلّت فيه ، فاختلفت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل أثرها فى عماراتها . فحيث كانت الصحراء – أى فى المناطق التى تمتد من شواطئ الخليج العربى شرقاً إلى شواطئ المحيط الأطلسى غرباً والتى تقع بين خطى عرض ١٥ و ٣٥ شمالاً – نجد المبانى قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا فى مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادى النيل ووادى دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المُعْشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وتربتها المنفسحة وأرضها الجرداء التى لا ينبض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، وبسمائها الصافية بشمسها اللافحة نهاراً ، وبهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان العربى أثراً أى أثر ، فأثارت وجدانه ، وألهمته أن يحكيه فيما يُبْدع وأن يطبع به ما ينشىء . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكى ما يقع عليه البصر فى الأرض وما يمتد إليه الطرف فى السماء ، فكانت تلك الأهلّة التى توّجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التى تحكى قبة السماء . وكان للرياح الساخنة المحمّلة بالرمال الحارقة أثرها فى إنشاء الدور والمساكن ، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحونها مكشوفة عارية من السقوف كى تصل قاطنيها بتلك السماء التى كان البدوى يفزع إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين مأوى روحه ، إذ كان يعدّ تلك الفرجة فى سقف داره معبره إلى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه إلى بيته .

وحدة الطابع الإسلامى

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها فى توجيه الفن المعمارى وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة فى الكثير من مظاهرها ، كذلك كانت للتعاليم التى نزل بها الدين الإسلامى هى الأخرى أثرها فى الفن المعمارى . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض طاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدى عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت فى الإسلام صحوناً متسعة تسور بجدران . وإذ كان لابد من أن يتجه المسلمون فى صلاتهم إلى قبلة بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الدينى .

حمل فن العمارة فى ظل الإسلام تعبيراً معماريًّا جديداً إذ ربط هذا الفن المعمارى بين المسجد والكعبة فى مكة المكرمة ، وتزاوج التعبير المعمارى الأول الذى أحسّه ساكن البادية

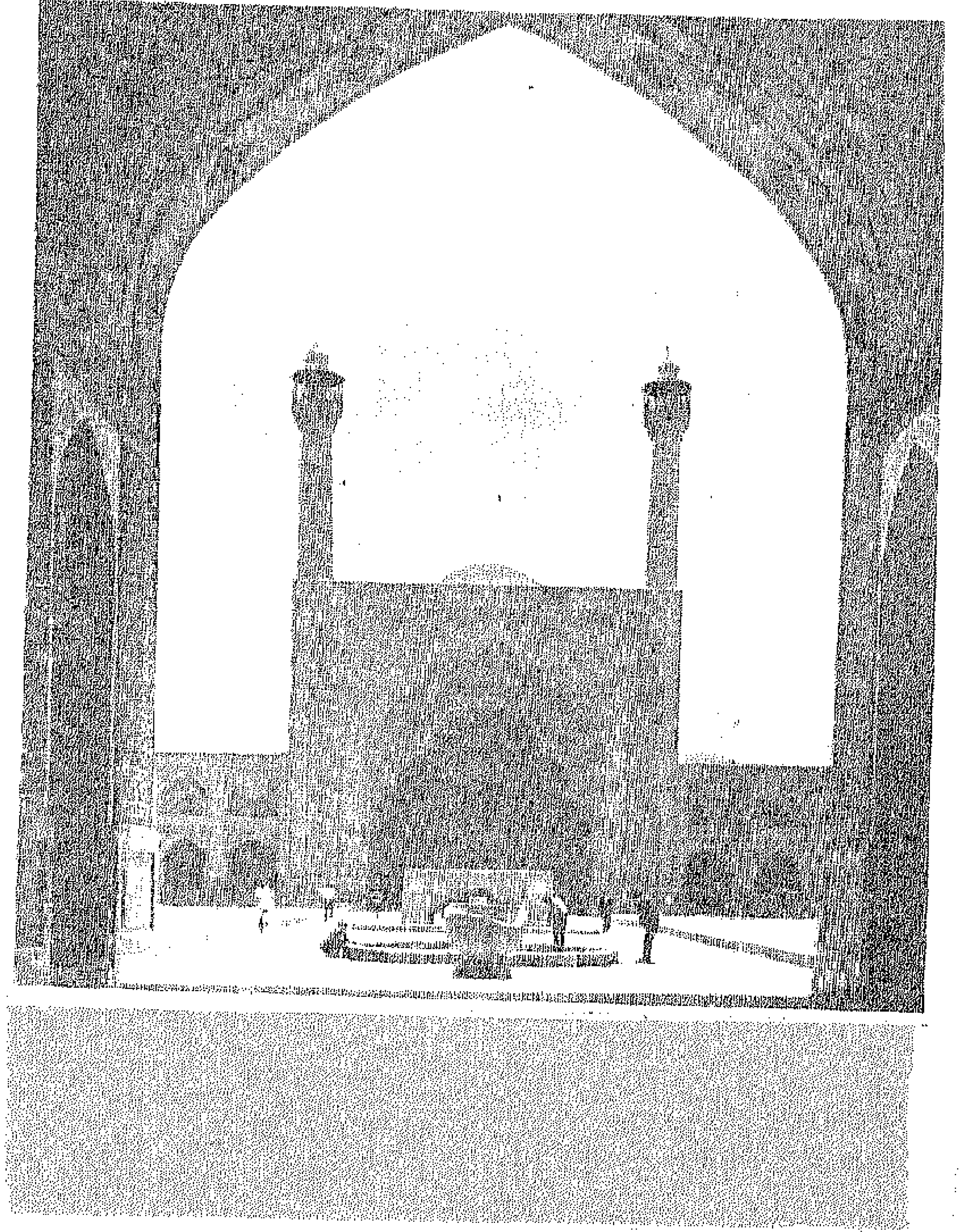
يتم بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعمارى الجديد المستوحى من التعابد بالأرض .

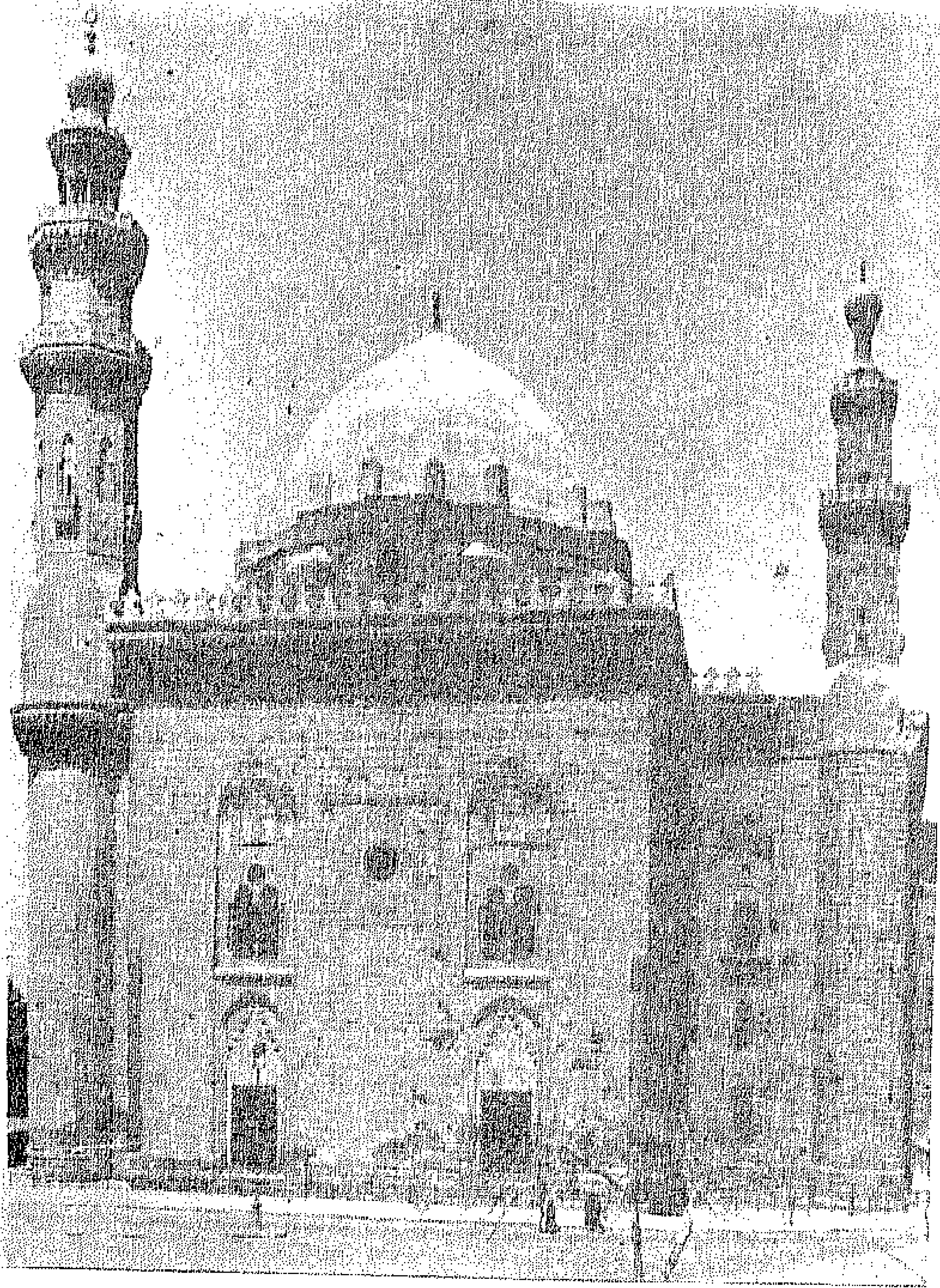
ومع اضطراد التحضّر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم الحضارة والعمارة الحضرية كإيران والعراق ، نشأ فن معمارى دينى حضرى للجوامع المساجد والمدارس والمعتكفات [الخانقاوات أو التكايا] وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعمارى الإسلامى مع هذا الذى جدّ عليه لم يستطع أن يخلص من التأثرات الأولى ببيئته الصحراوية ، فجاء فنا يجمع بين جديده الذى أفاده من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذى علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعمارى الإسلامى يرتكز فى أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التى تحقق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً فى سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذى تحمله كل بيئة وتختص به وتُمْليه مواهب أهلها الموروثة إنشاءً وعمارةً وزخرفةً وخبرةً وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف الهيّن الذى يميز عمارة الجوامع فى إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد فى مسجد شاه بأصفهان (لوحة ٧) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية فى مصر ، كما هى الحال فى جامع السلطان حسن الذى

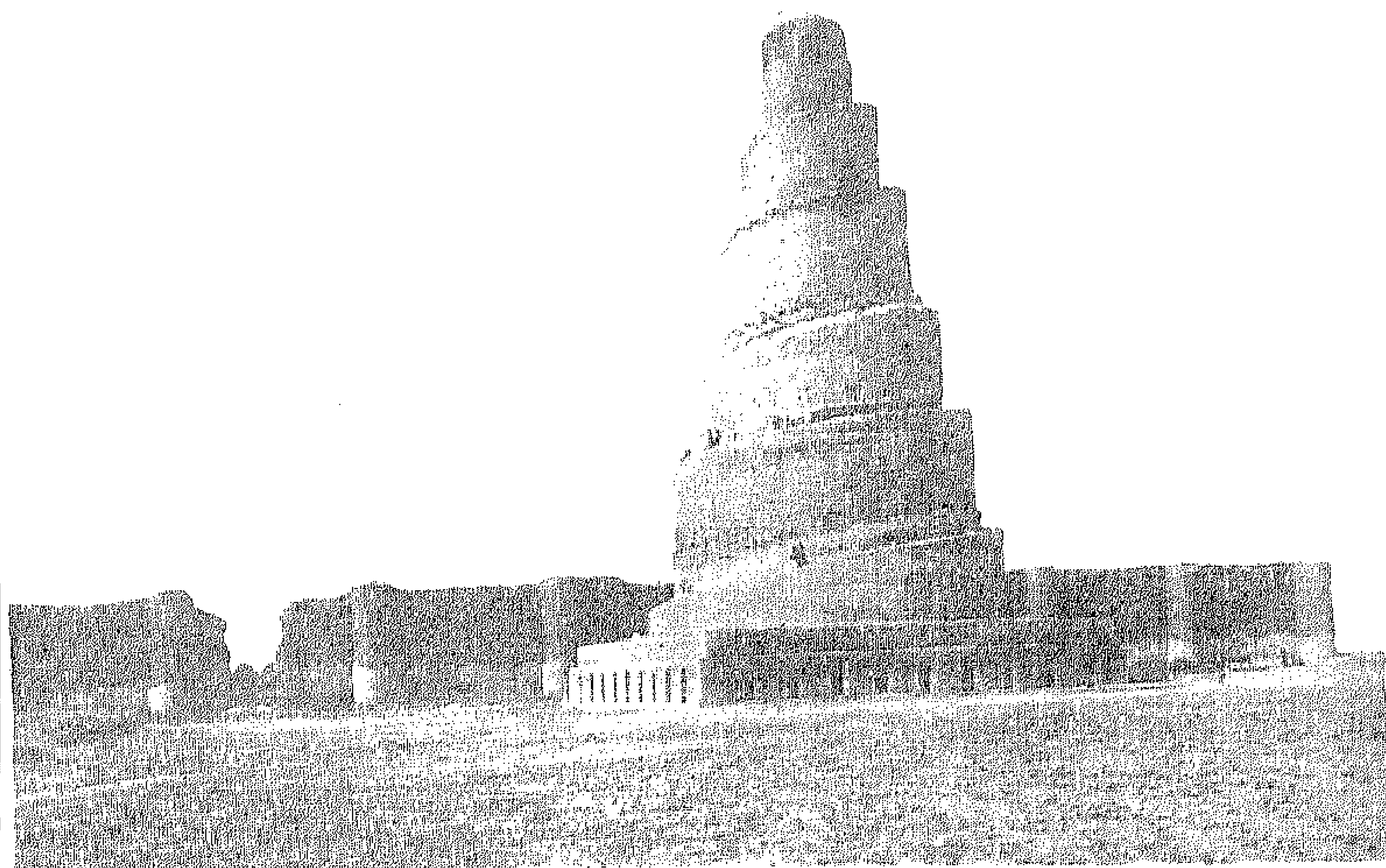
لوحة ٧ – إيوان مسجد شاه بأصفهان . إيران

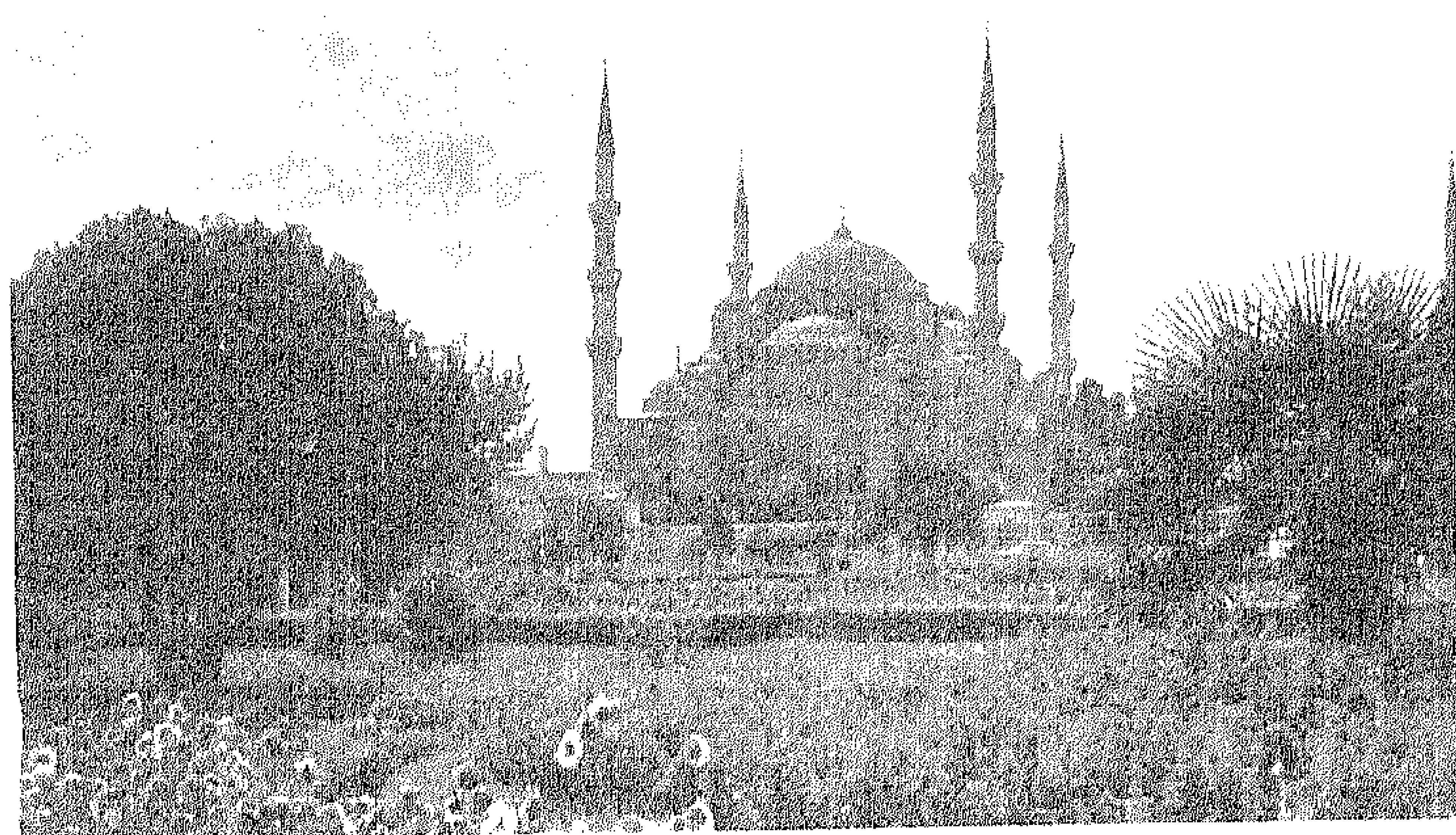
لوحة ٨ – مسجد السلطان حسن ومدرسته . الوجهية الشرقية على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض إلى يمينها المنارة الكبيرة وإلى يسارها منارة صغيرة أقل ارتفاعا





نبع الشكل التعبيرى فيه من التكوين الإنشائى المعمارى ، إذ ينبض الإحساس الدينى من واقع تصميم الفراغ وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته (لوحة ٨) . وفى العراق نشهد ملويّة سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٩) . أما فى تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذ كانت الجماهير التى تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد ابتكر المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها فى التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ١٠) .





لوحة ٩ – الملوية . جامع سامراء بالعراق
لوحة ١٠ – جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق) . إستنبول

وقد أخذ المسجد الأموى فى الشام (لوحة ١١ أ ، ب ، ١٢ أ ، ب ، ج) بعض لمسات التشكيل الرومانى المسيحى ، كما شاع الطراز الهندوكى فى العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية فى نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة فى بلاد المغرب والأندلس فى الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ (لوحة ١٣) .

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات فى بعض التفاصيل أو فى العناصر المعمارية الإنشائية [٢] كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها فى وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التى أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البنّاءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التى نزل بها القرآن ويُتلى بها فى كافة البلاد الإسلامية .

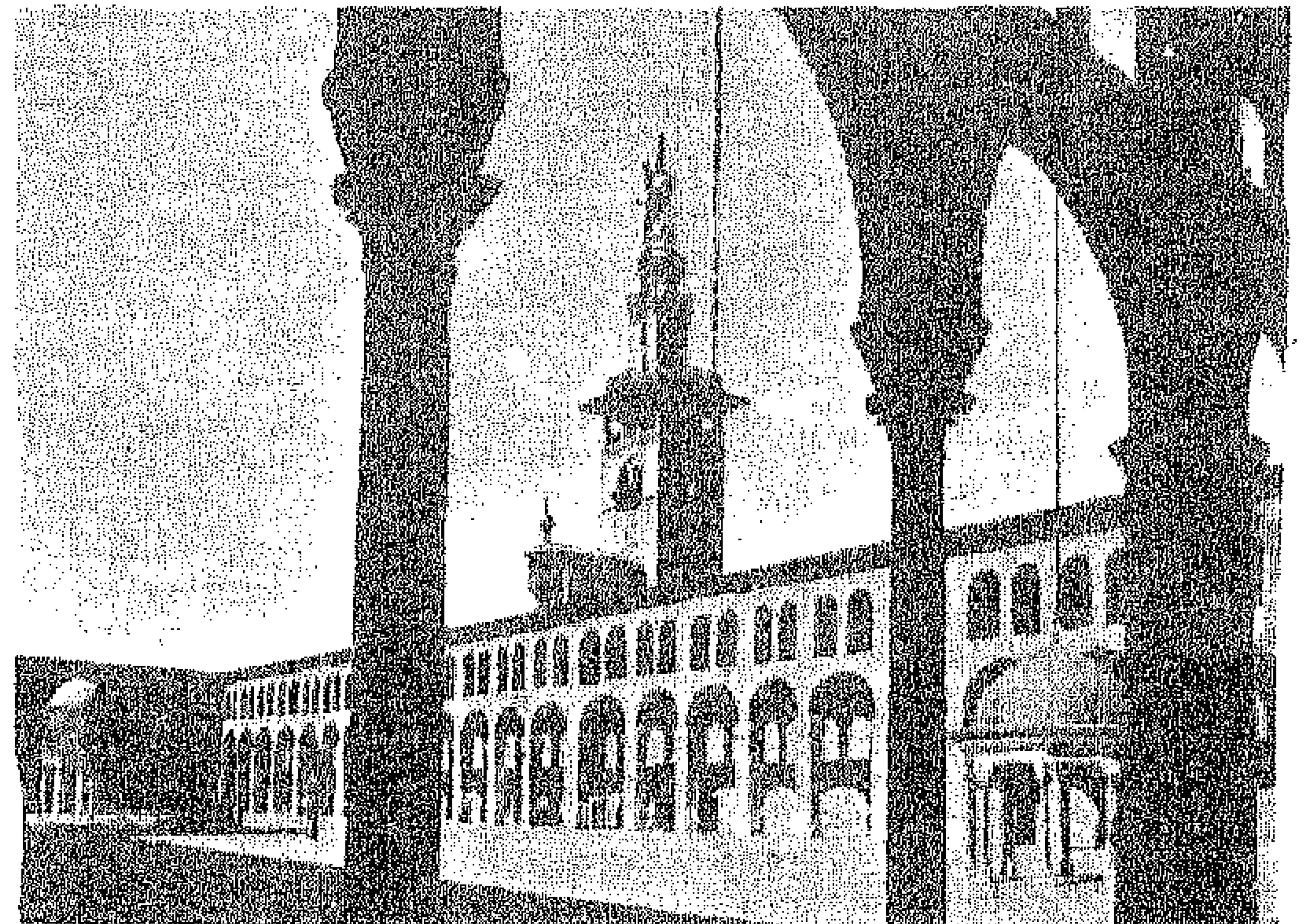
لوحة ١١أ – المسجد الأموى . دمشق ب . المسجد الأموى . مكان الصلاة [الحرم] المؤلف من ثلاثة أروقة يقطعها مجاز من الشمال إلى الجنوب يحمل فى وسطه القبة الشامخة .

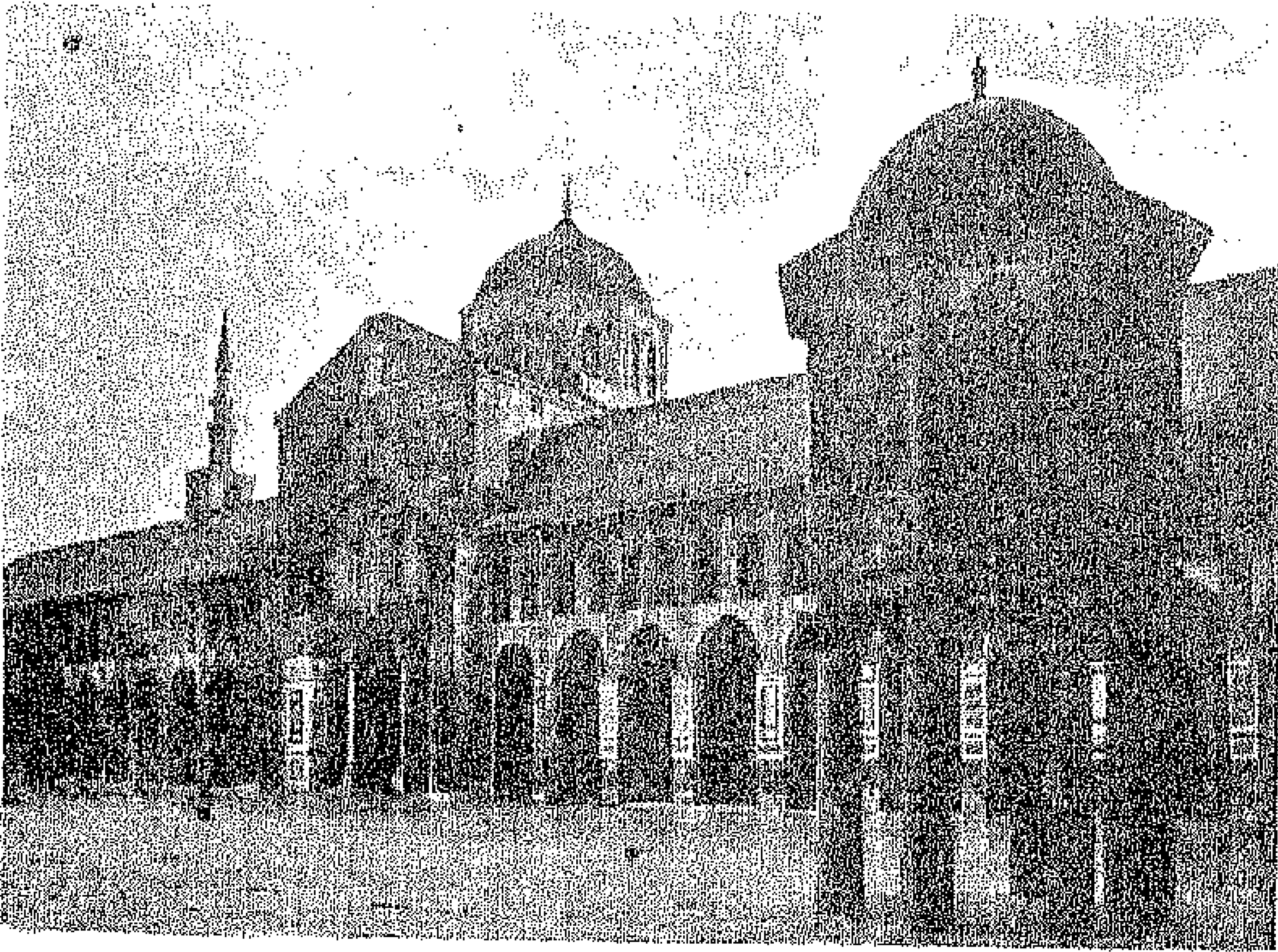
لوحة ١٢أ – المسجد الأموى . مئذنة العروس والرواق الشمالى المجدّد فى القرن ١٨

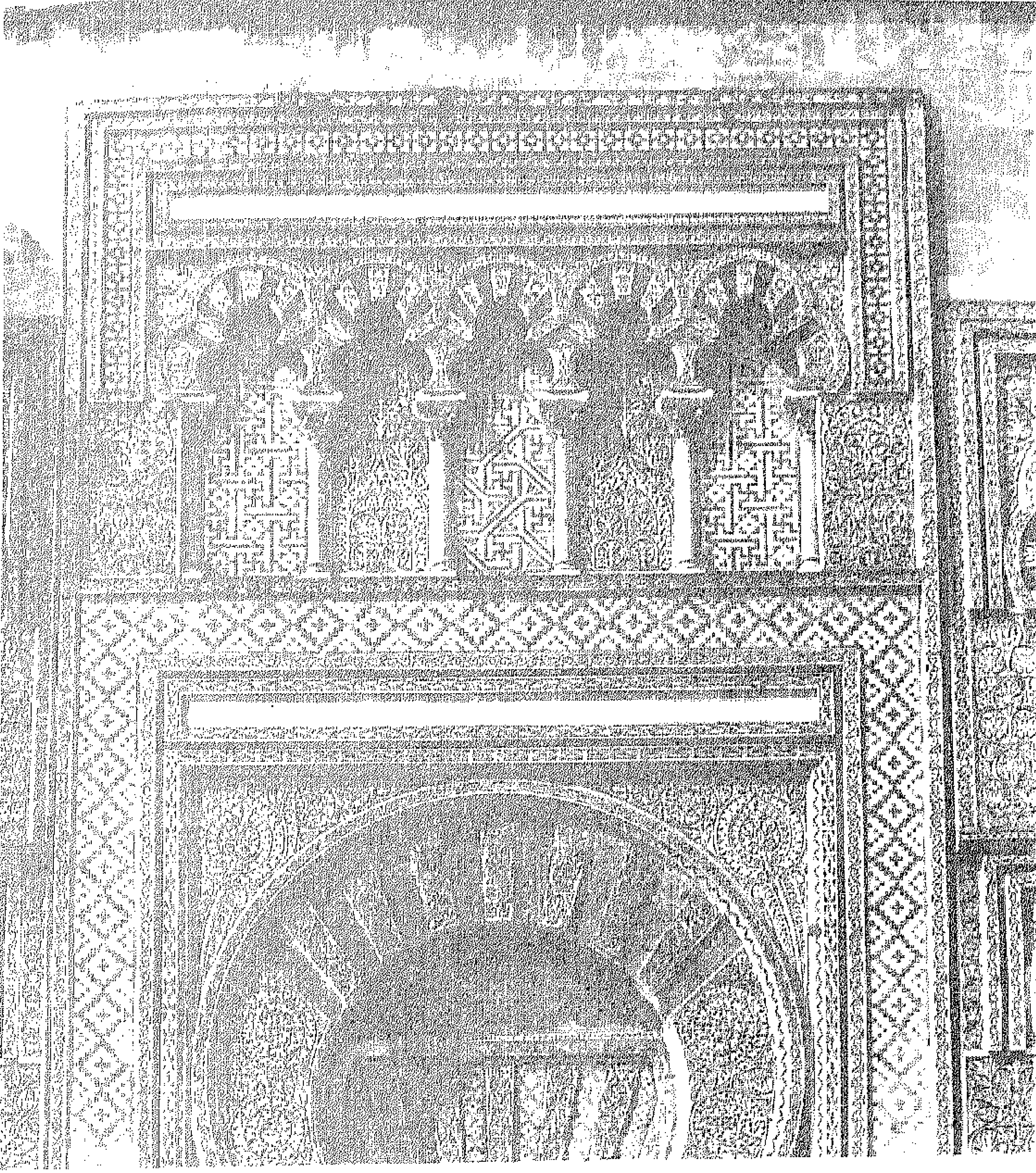
لوحة ١٢ب – المسجد الأموى . صحن الجامع وتبدو المكتبة ومئذنة عيسى وإحدى القبتين

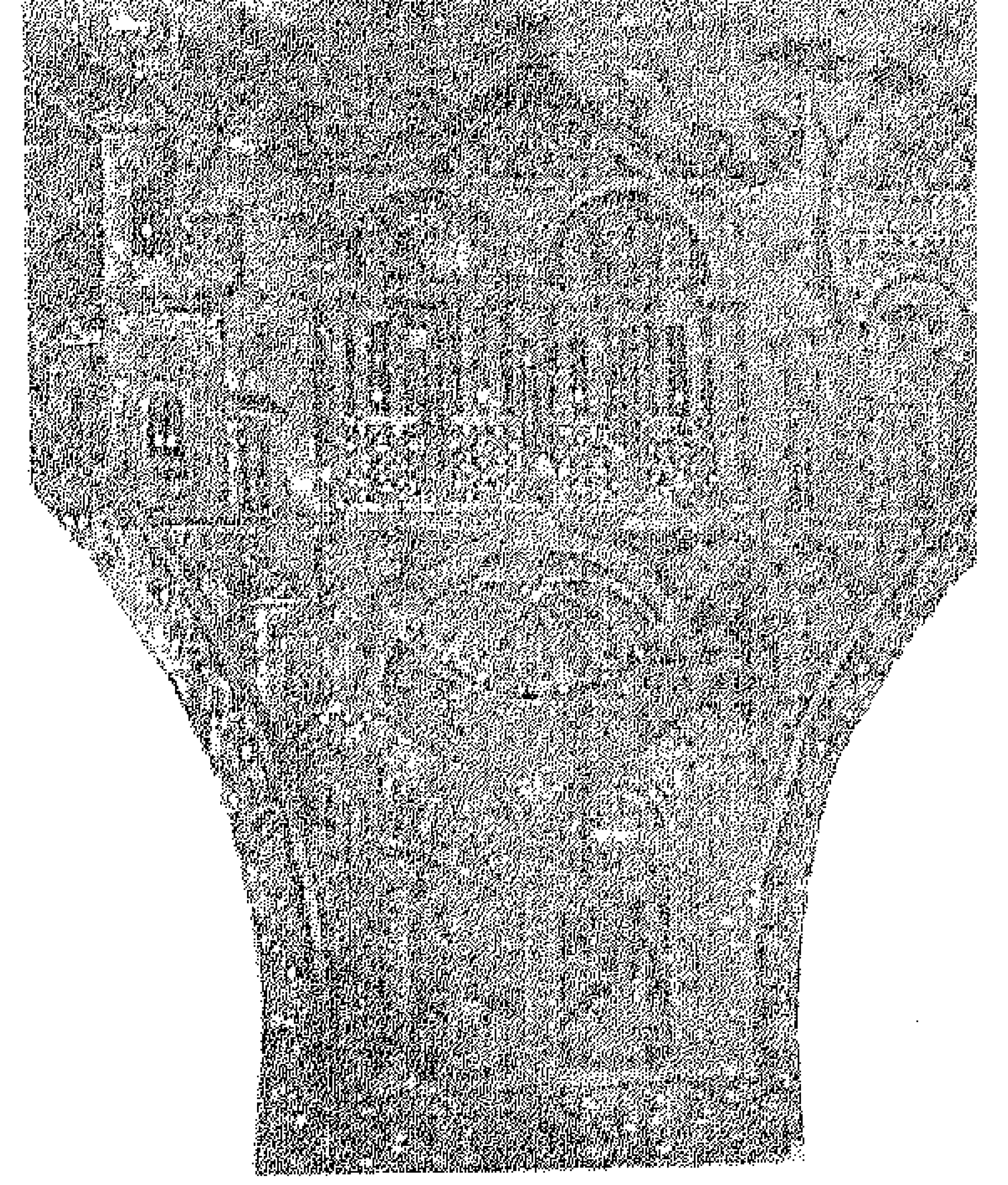












لوحة ١٢ ج – زخارف المسجد الأموى . لوحة من الفسيفساء فوق البنيقة الداخلية للقسم الغربى من صحن المسجد تمثل قصر ببوابته .

لوحة ١٣ – مسجد قرطبة بالأندلس . بوابة الواجهة الشرقية

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات فى عمارة الجوامع على مرّ العصور متوارثة عمليًّا إذ اعتاد كل خليفة أن يبنى جامعاً فى عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيّد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذى أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم فى مزاولة حرفهم مع التطوير فى الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامى ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظى العرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التى سيطرت على أكثر البلاد التى اعتنقت الدين الإسلامى ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعمارى فى الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام فى الصلاة ، الأمر الذى استدعى هذا التشابه فى التخطيط المعمارى .

وكان من الطبيعى عند نزول الإسلام بتعاليمه التى تهدف إلى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ألاّ يشتمل كل جامع على قدس أقداس خاص به كما هى الحال فى المعابد

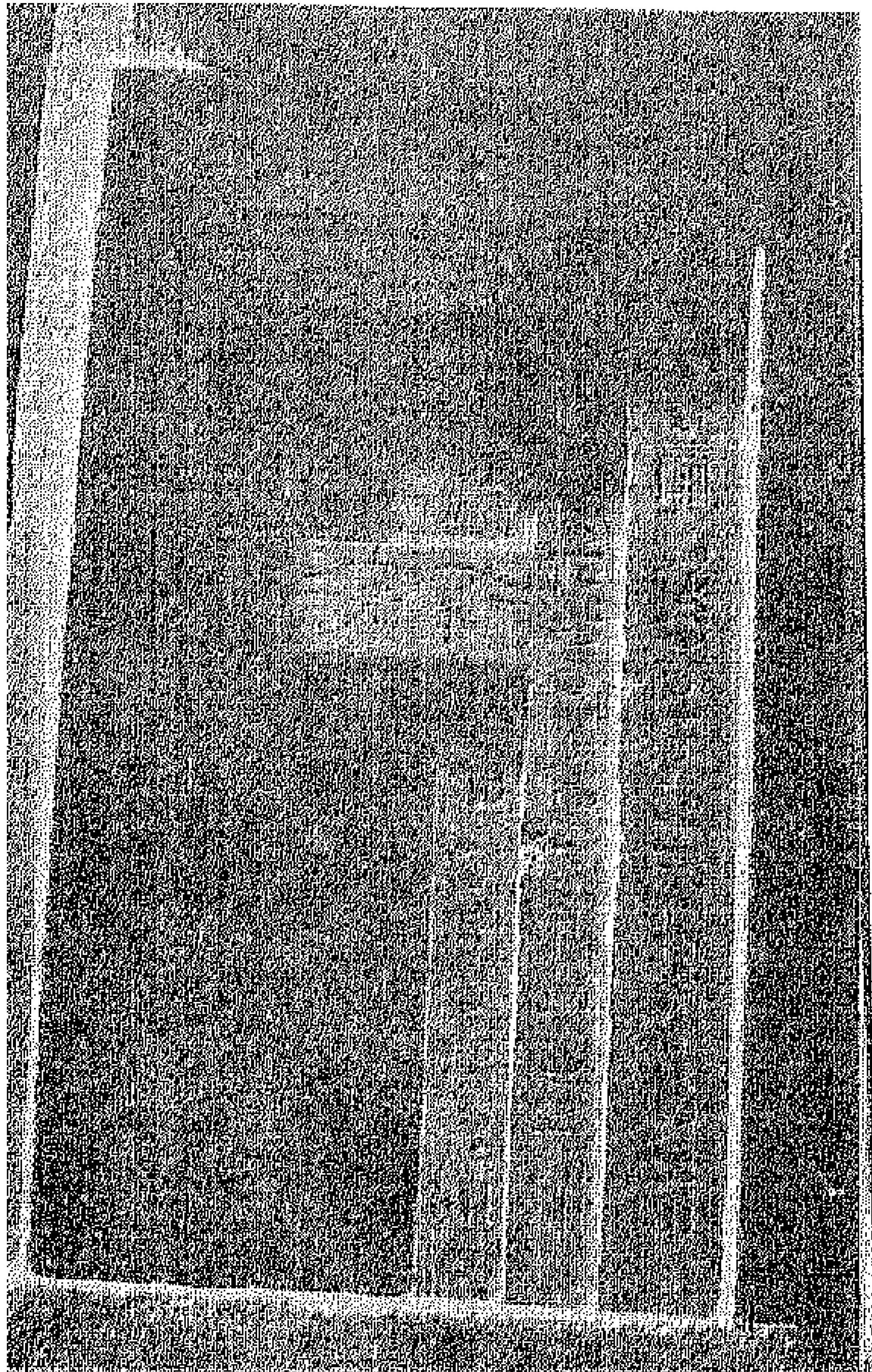
الأولى ، بل اجْتُزِئ بقدس أقداس واحد يتجه إليه المسلمون كافة وهو الكعبة الشريفة ؛ ومن ثم لزم أن يكون المسقط الأفقي ببيوت العبادة الإسلامية مستطيلا أكثر ما يكون انفساحا ، ويواجه ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصّف » الذى يتلاحق فيه المصلّون تأكيداً لفكرة المساواة بين جميع المسلمين الذين يصلّون فى صّف مستقيم وراء الإمام متّجهين إلى القبلة ، إذ كلما كان الصّف قريبا من الإمام زاد ثواب المصلّى . أضف إلى ذلك ضرورة أن يلمّ المرء باتجاه الكعبة فور دخوله إلى منطقة الصلاة ، ولذا كانت « عرضية » المصلّى تشير إلى اتجاه مكة من واقع التخطيط . ولهذا أيضا قلّما نجد المسقط الأفقي للجامع على شكل دائرة أو مثمّن حتى لا يغيب إحساس المسلم بالاتجاه إلى الكعبة .

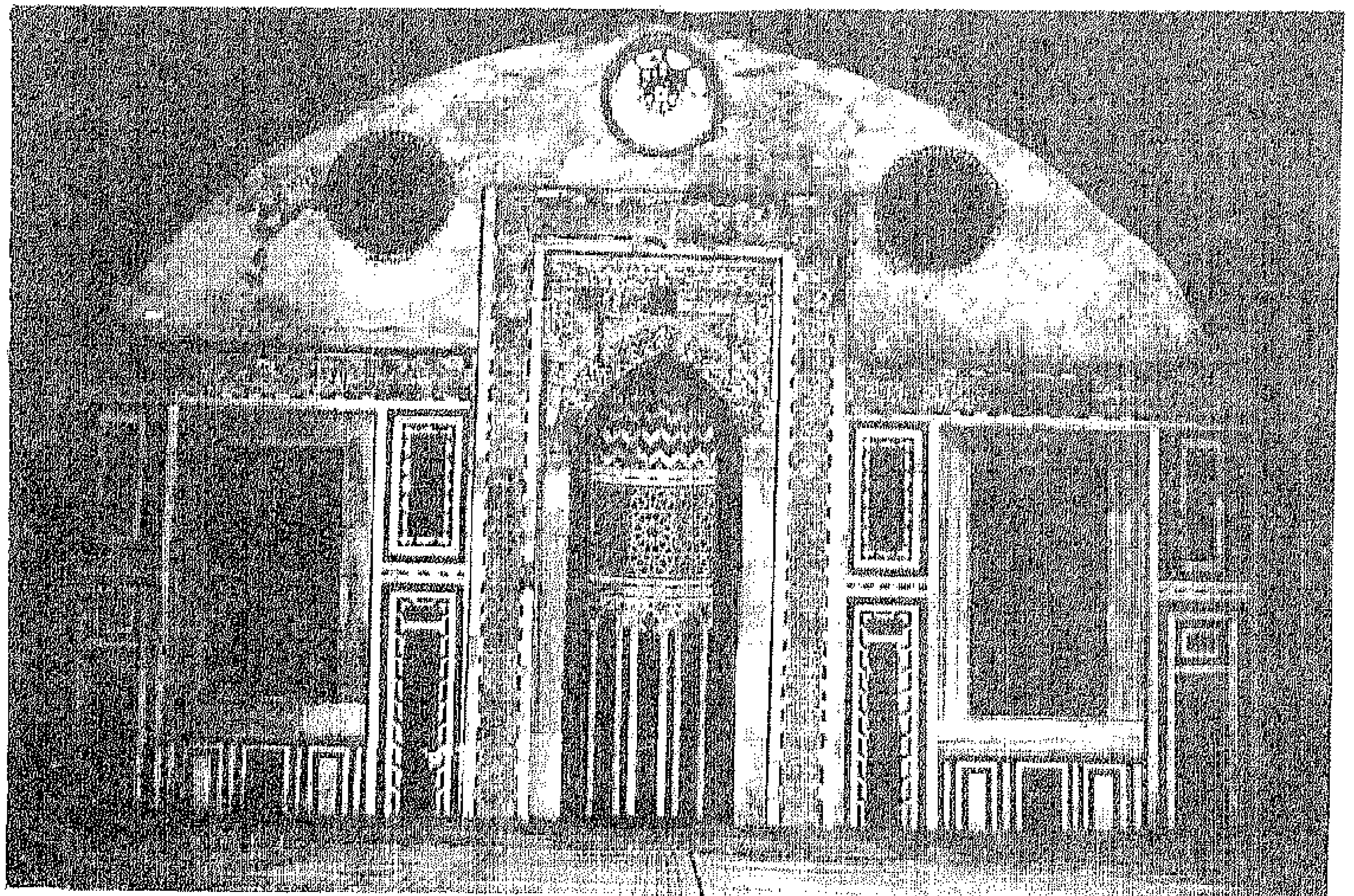
وكما وجّه المعمارى الإسلامى جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً فى الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة . وفى شكل هذا المحراب (لوحة ١٤) وفكرته الرمزية ما يذكّرنا « بعتبة الأبدية » (لوحة ١٥) التى أقامها المصريون القدامى فى مقابرهم كى تنفذ منها الروح إلى العالم الأبدى . وهكذا كانت الحال مع القبلة ، فالمتعبِّد إذا لم يستطع أن ينتهى إلى الكعبة بجسده فلا أقلّ من أن ينتهى إليها بروحه من خلال المحراب الرمزى .

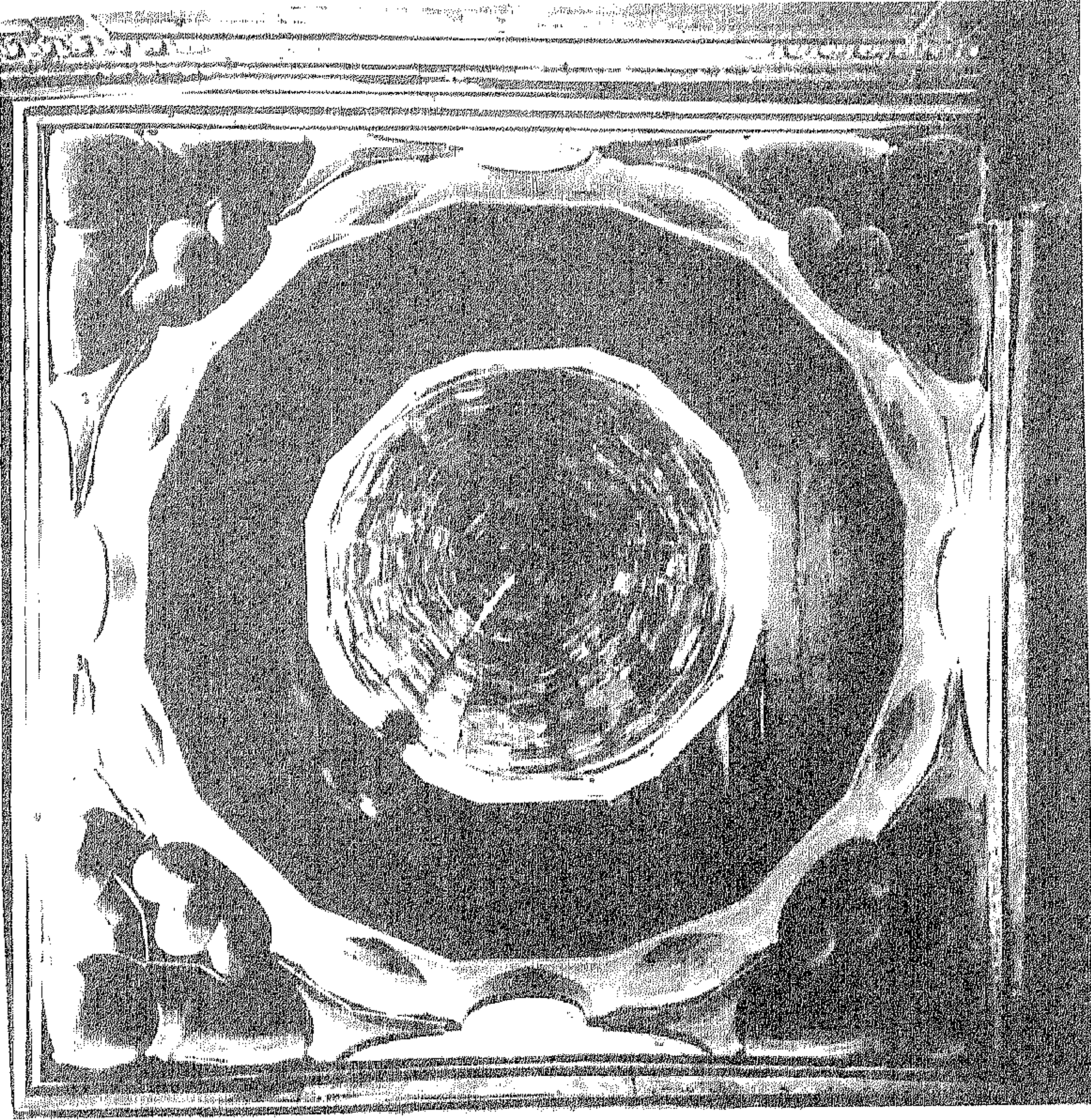
وفى البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوّرا غير مسقوف لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المصلّين إلى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة فى الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية فى البلاد المختلفة ، حرص المعمارى العربى على أن تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة ، فشطر المسطّح شطرين أحدهما مسقوف للصلاة والآخر مكشوف هو الصحن . ولكى يعوّض المعمارى إحساس المصلّى بعدم

لوحة ١٤ – قبلة أو محراب (عتبة مكة أو الكعبة)

لوحة ١٥ – عتبة الأبدية عند قدماء المصريين [الباب الوهمى]







لوحة ١٦ – قبة مسجد ابن طولون . قبة ساسانية على خناصر معقودة مركبة

لوحة ١٧ – عرائس [شرّافات] الجامع تاج لجدران الصحن ، توحى بالربط بين الأرض والسماء ، والوصل بين الخالق والمخلوق .

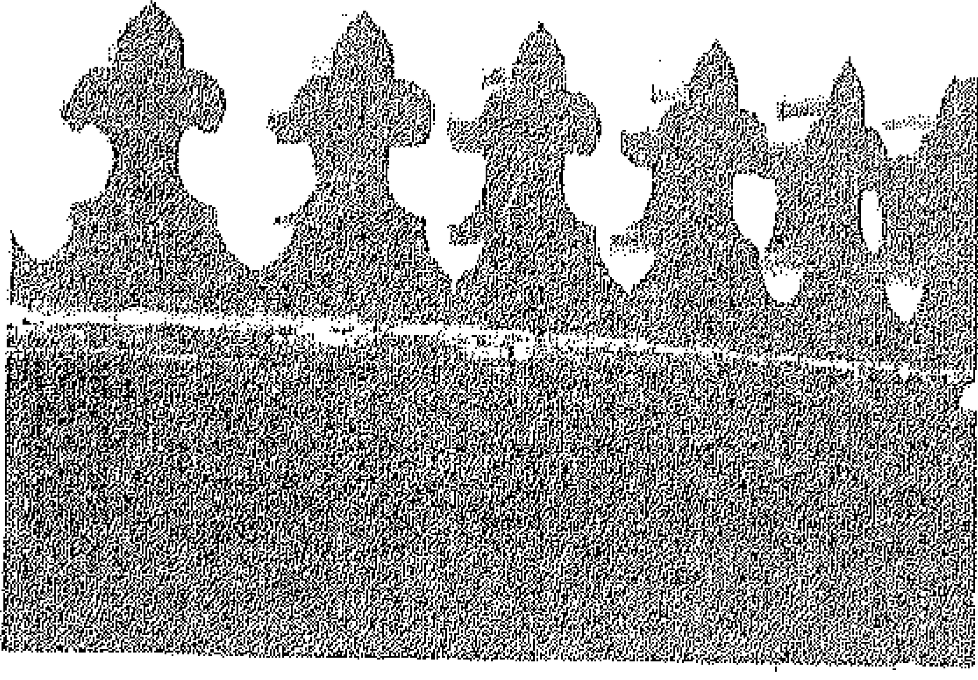
لوحة ١٨ – الشرافات أو العرائس وكأنها تصوير لصفوف المصلين متراصة متراصفة سواسية كأسنان المشط ، أبصارهم مشدودة إلى السماء .

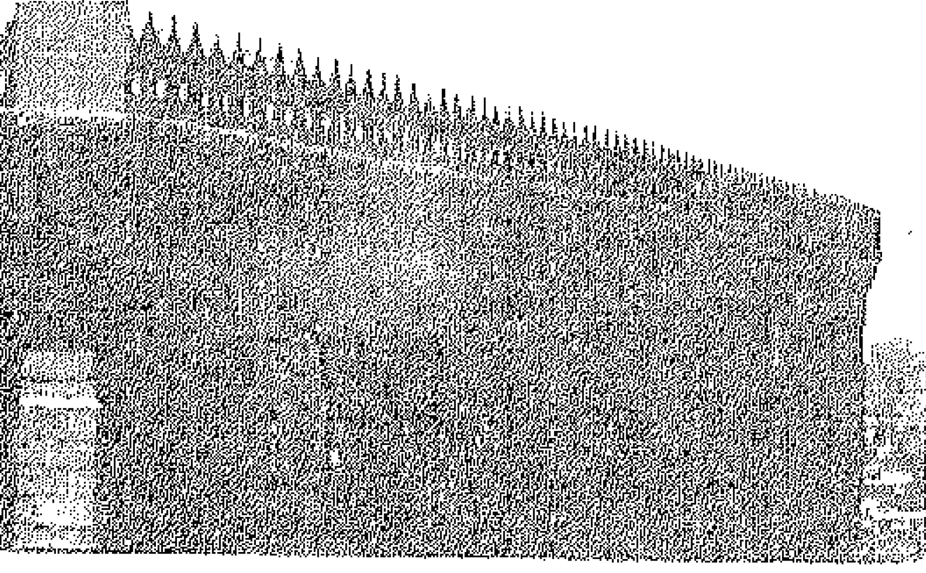
لوحة ١٩ – صلة السماء بالأرض أروع ما تتجلى فى قبة ضريح قانيباى الرمّاح ومئذنته ذات البصلتين ، وخلفها قبة جامع الرفاعى ومئذنتاه والشرافات الزنبقية « عرائس السماء » .

الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء (لوحة ١٦) ، وجمّل حوافى أسطح جدران الصحن بعرائس أو شُرّافات متجاورة تتجه روءسها إلى أعلى ، موحيا بارتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله (لوحة ١٧ ، ١٨) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاثة تحصر بين صفوفها الصماء فراغات تتشكل من زهراتٍ شقائق متجانسة صافية شفافة كأنها اقتُطعت من زرقة السماء ، وما أشبه ائتلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد[٣] .

وثمة عرائس مدرّجة ترجع إلى العصر الأموى أسفر البحث عن وجودها فى قصر الحير الشرقى الذى شيده هشام بن عبد الملك عام ٧٢٧م ، ومثلها فى مدينة سامرا بالعراق . ويرجع أصل هذه العرائس إلى العمارة الساسانية كما هى الحال فى طاق كسرى (٩٥٠ – ٦٢٨م) ، ونرى مثيلاً لها كذلك فى زخارف تيجان الأكاسرة الساسانيين غير أن تدرّجها قد يكون رأسيّاً أو مائلاً (شكل ١ ، ٢ ، ٣) [٤] .

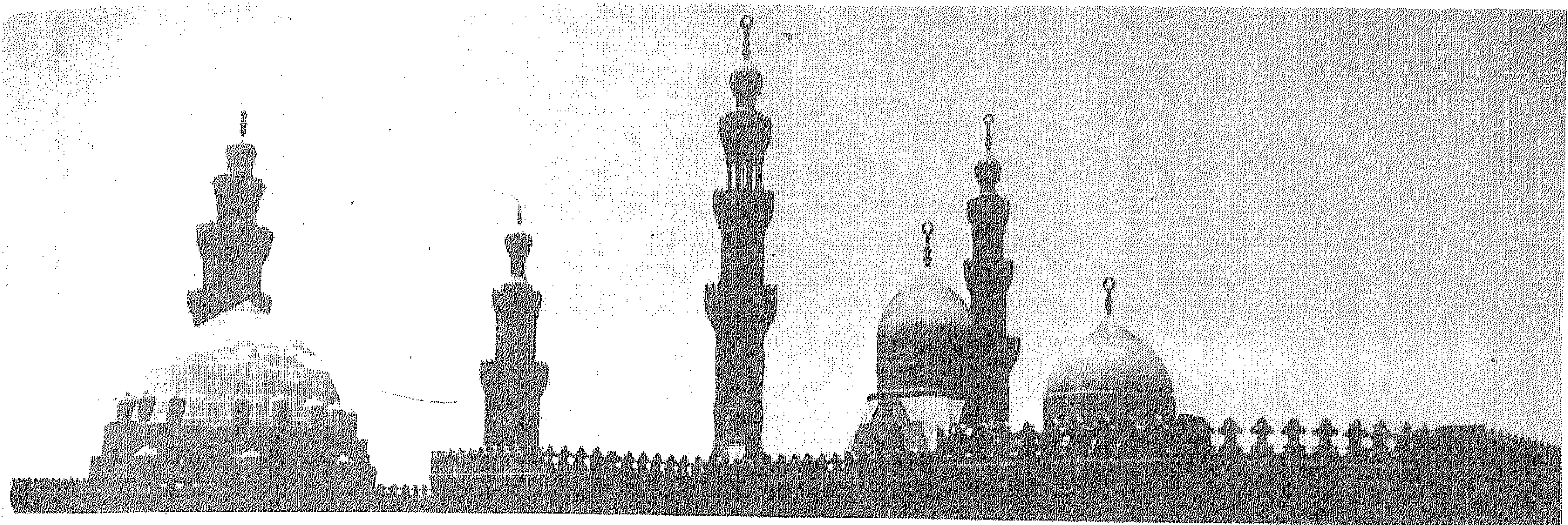


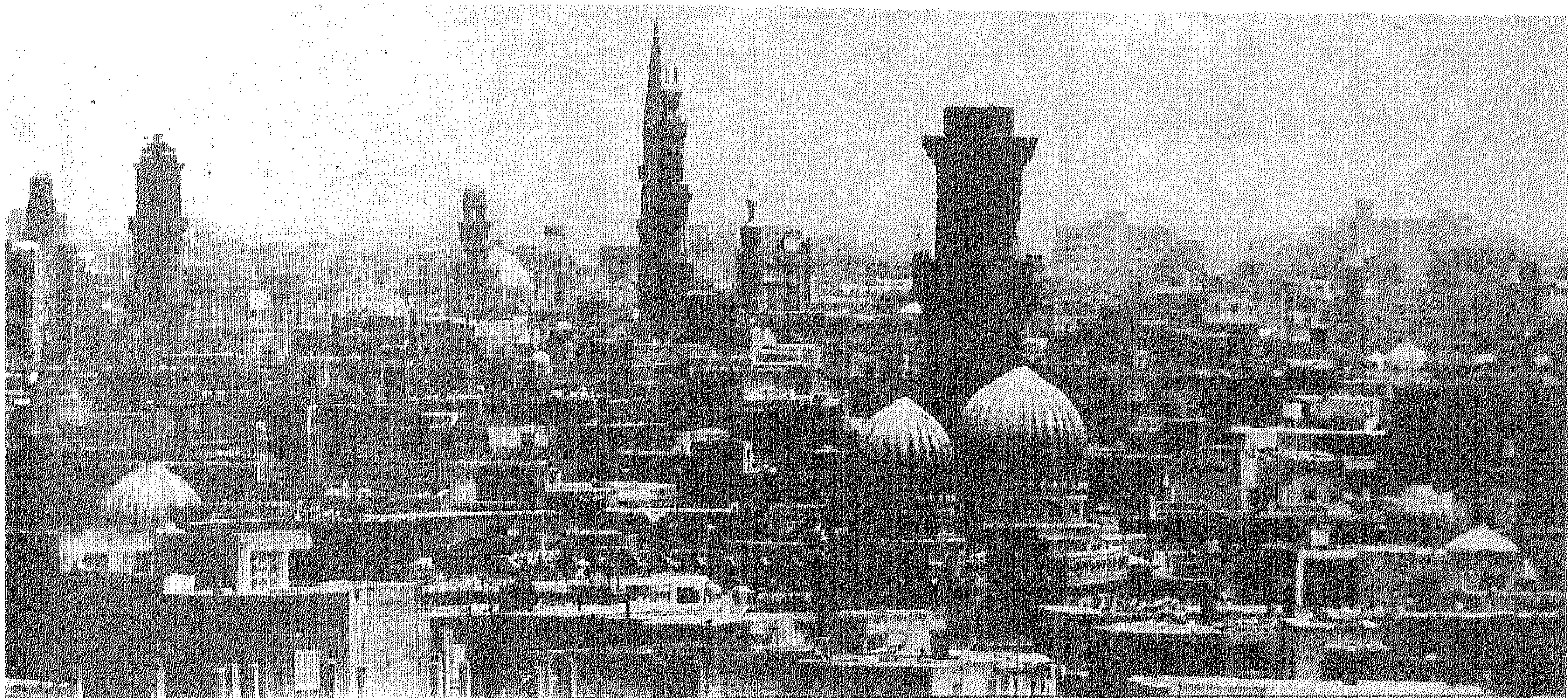


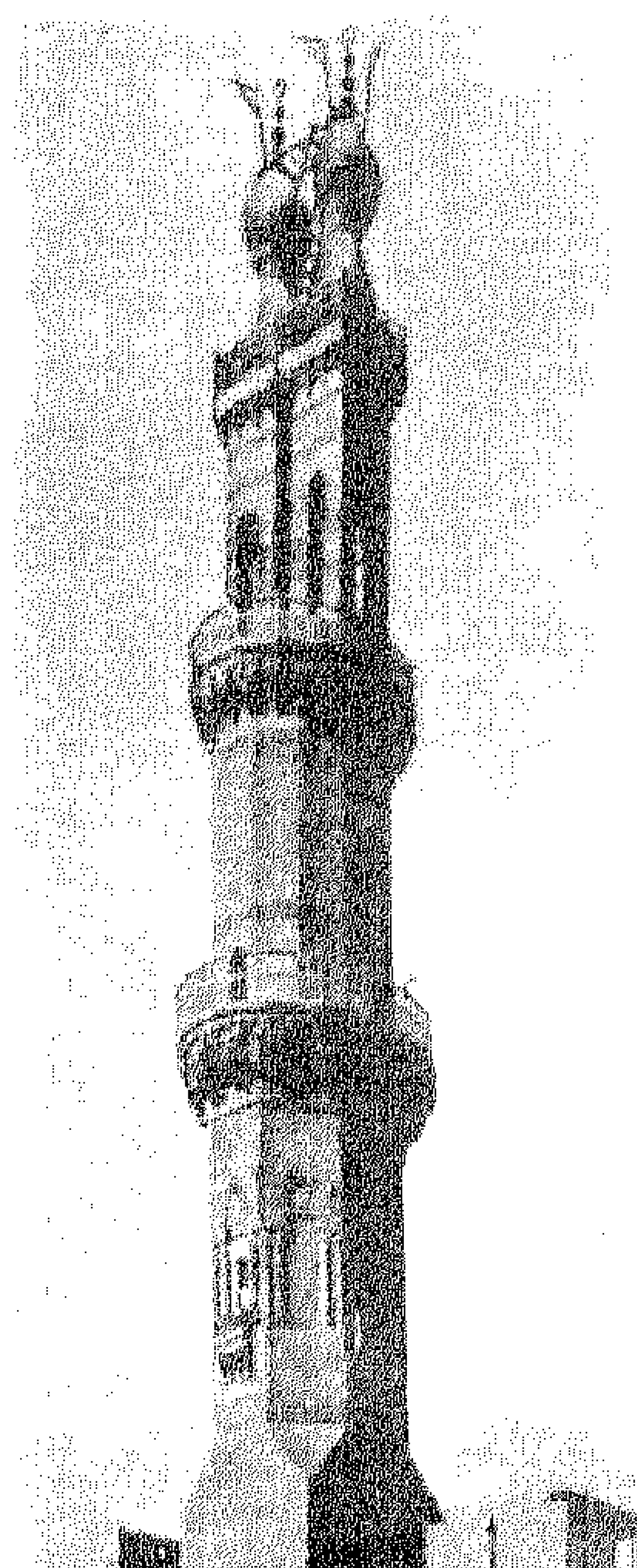
وحقق المعمارى المسلم فكرة الاتجاه إلى أعلى بطريقة درامية فى ابتكاره للمئذنة حتى يعلو صوت المؤذن وهو ينادى للصلاة على كل ما عداه من أصوات ويصبح نغم «الله أكبر» ملء الأسماع على طول المدى (لوحة ١٩ ، شكل ٤) .

فنى قاهرة الفاطميين نرى المآذن سامقة تشمخ فوق المبانى وكأنها واحدة من عرائس الجامع ولكنها تشير إلى السماء تزهو ببهائها على مبانى المدينة العارية من الجمال بأسطحها المسطوحة التى تشى بانشغال القوم بحياتهم المادية اليومية (لوحة ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) .

ولاشك فى أن المعمارى المسلم لم يخل فكره من دراية سيكولوجية حين قسم المئذنة صعوداً إلى عدة أقسام تفصلها شرفات ، تتناقص فى الطول كلما ارتفعنا ، وكأنى به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد إلى أعلى قسراً ، ويصب فى وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته (لوحة ٢٢ ، ٢٣) . وهكذا يَقْصُرُ بُعْدُ كل شُرفة عما تدنوها كلما أصعدنا وفق قاعدة « النسبة الذهبية » التى اتخذها الإغريق أساساً ، والتى تعنى أن نسبة الشّطر الأكبر من خطٍّ أو مساحة ما إلى المجموع الكلّى لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة الشّطر الأصغر إلى



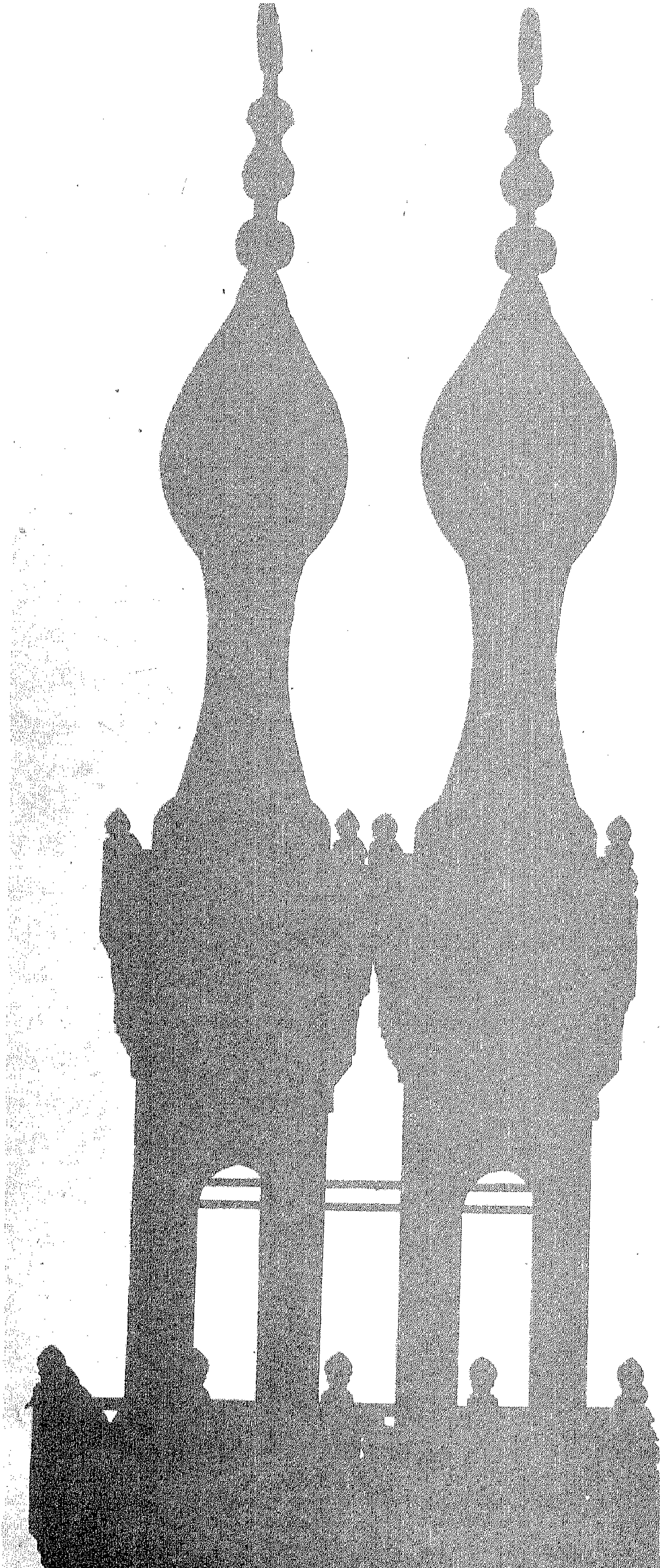




الشّطر الأكبر، فيراح بصرُ المُبصر إلى المئذنة – التى تمتد إلى أعلى متباينة مع واجهة المسجد الأفقية – بينا ينشد التطلّع نحو الله فى عليائه . وإذ كانت العرائس هى الأخرى ترمز إلى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المئذنة ترمز إلى هذا الالتقاء على المستوى الأعلى (شكل ٤) .

ويكاد تصميم المئذنة المعمارى أن يكون نحتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفنى المعمارى الذى يهدف إلى الصعود والتسامى ، فلم يأبه المعمارى المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التى صادفته فى سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد زلّل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعى للمئذنة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظفر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المئذنة عادة فى موقع يشكّل مع القبة تكويناً



لوحة ٢٠ – جملة مآذن تربط الأرض بالسماء
« تكشّفت لى فوق خلفية من روعة الغسق أشباح الدور المتفاوتة الارتفاع المتباينة الأحجام ، مُشرعات كالصوارى ، يلفّها دخان سُحب الأرجوان وكأنها أسطول على وشك الإقلاع » .
أنطوان ده سانت إكسوپرى
[القلعة]

لوحة ٢١ – مآذن وقباب القاهرة الفاطمية تشمخ سامقة فوق المبانى الحديثة المفلطحة التى ترتفع بغلظة جذوعها لا بزهورها وثمارها .
« لا ، لم تعد المدينة تكوينا مستقرا متناسقا أو تشكيلا هندسيا فى الفراغ ، بل أضحت وكأن الإنسان قد انقضّ عليها انقضاض الريح العاتية أثناء رحلة الحياة » .
أنطوان ده سانت إكسوپرى
[القلعة]

لوحة ٢٢ – مئذنة جامع الغورى ذات البصلتين بالأزهر

لوحة ٢٣ – منارة مسجد قانيباى الرمّاح من المماليك الشراكسة (١٥٠٦) بميدان صلاح الدين بالقاهرة ، وتتكون من بصلتين يمثل الفراغ بينهما ما يمثله الفراغ بين العرائس .

جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك فى تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبّر عن السماء حين نتطلّع إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاء منكفئاً على نفسه بخطوطه الهابطة ، ومن ثم كانت فى حاجة إلى مئذنة أو أكثر تنضم إلى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالى الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقيموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سمّوه «بالمسجد الجامع» . غير أن اتساع المدن أفضى إلى إنشاء مساجد متعدّدة فى مختلف الأحياء فى المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصلّيات صغيرة .

تأثر الفن المعمارى الإسلامى بفنون الحضارات الأخرى

لقد تأثر الفن الإسلامى بفنون الحضارات التى احتواها الإسلام تأثراً خلاّقاً إذ كانت هناك عبقرية تتلقّاها وتتمثّلها وتقدم منها جديداً ، ولاشك فى أن الأمم كلها مدينة بعضها إلى بعض فى الكثير من ثقافتها وفنونها ، بل إن فنانى الأمة الواحدة يدين كل منهم إلى الآخر ، حتى لقد ذهب بعضهم إلى القول بأن المصورين يتأثر الواحد منهم بأعمال غيره أكثر من تأثره بالطبيعة من حوله . والثابت أن كل ذلك يدفع بحلقات تطور الفن حتى تصل إلى غايتها وإلى التبلور المتكامل للتشكيل .

فقديماً ابتكر المصريون النظام المعمارى المسمى «بُروتُودُورىّ» أى ما قبل «الدُّورىّ» الذى نراه فى مقابر بنى حسن فى عهد الأسرة الثانية عشرة . ولم يكن هذا النظام المعمارى ليفى بمتطلبات الرمزية فى العمارة الدينية التى استخدمت فيها الأعمدة النباتية الشكل النامية كأعواد اللوتس والبردى ، فاقتصر استعماله على حالات خاصة فى العمارة المصرية القديمة ؛ إلا أن هذا النظام صادف هوى فى نفوس الإغريق القدامى فاقتبسوه وطوّروه حتى بلغوا به قمة الكمال ، وتمثّلوه حتى اتخذ النمط الإغريقى بمقاييسه ومنحنياته ونسبه . ذلك النمط الذى لم يعد يمت إلى الأصل الفرعونى إلا ببعض أشكال تلك العناصر وفكرة التكوين المعمارى ، فكان ذلك كسباً جديداً للحضارة والثقافة الإنسانية(*) .

ونجد مثلاً آخر لتأثر الثقافات والفنون بعضها ببعض على مرّ تاريخ التطور الإنسانى فى استخدام أصحاب الكنيسة الشرقية للقبة ذات الخناصر المتدلّية «پِنْدَانْتيف» التى ابتكرها المصريون القدامى . وإذا كنا لا نجد لها إلا نموذجاً واحداً فى المقبرة المجاورة لمقبرة سنب بجبانة طيبة ؛ فإن هذا لا يقلل من قيمتها فى الدلالة على أن المصريين القدامى هم أول من ابتكر هذا النوع من القباب التى تأثر أهل بيزنطة بها حتى ارتبطت هذه القبة بهم أكثر مما ارتبطت بالمصريين ، وشاعت تسميتها «بالقبة البيزنطية» .

وتتخذ القبة بعامة الشكل الكروىّ أو المخروطىّ أو أى شكل هندسى آخر من الأشكال

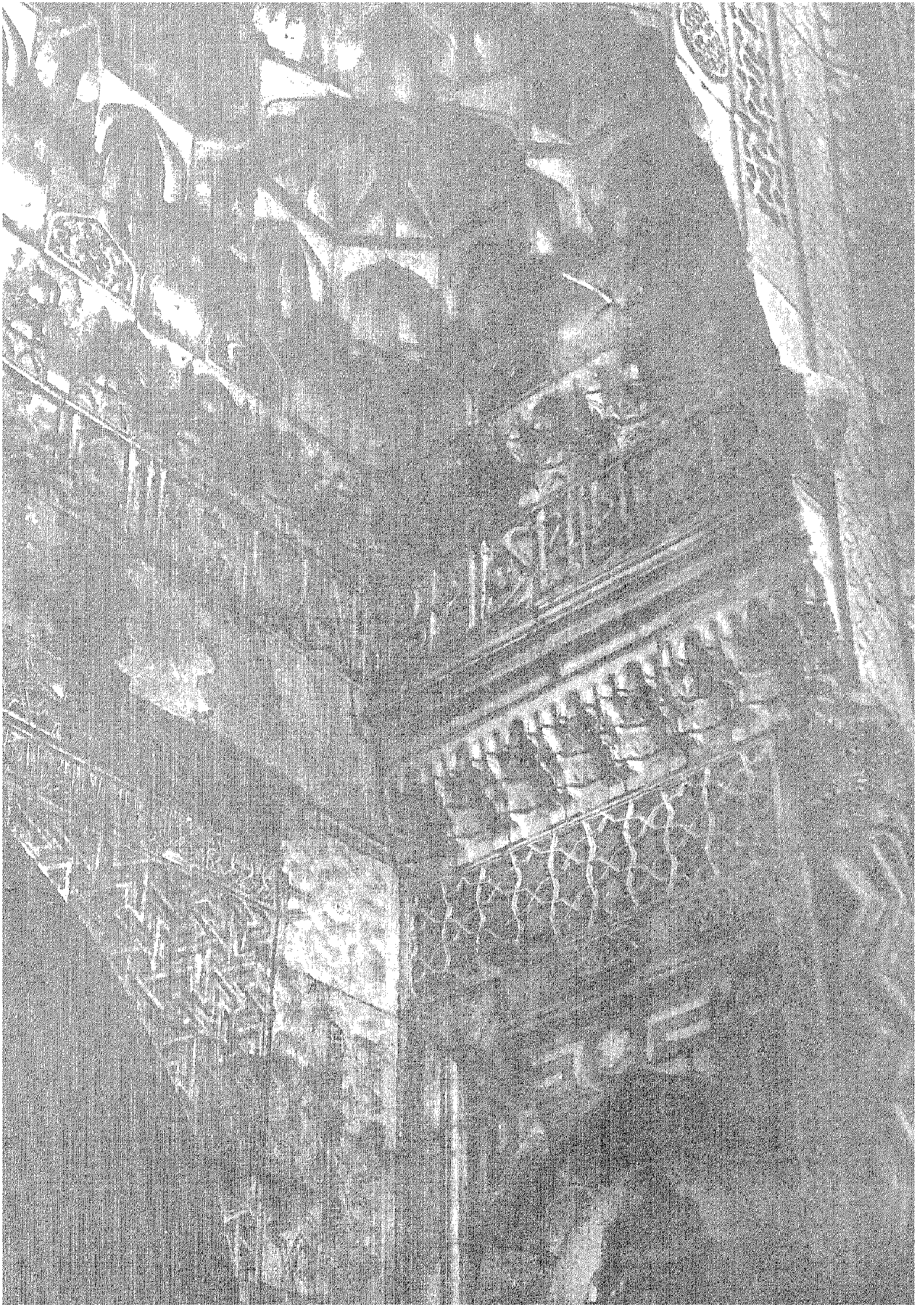
المعهودة فى العقود ، فقد تكون مدببة أو بصلية أو مخمّسة أو ذات قطع مكافئ (شكل ٥) ، لما أيسر أن نقيم قبة غرفة ذات مسقط أفقى دائرى (شكل ٦ ، ٧) ، فى حين يتعذر ذلك فوق غرفة مربعة الشكل ، لأن قاعدة القبة الدائرية لن ترتكز فى هذه الحالة إلا على أربع نقط فحسب ، على حين تظل بقية قاعدتها معلّقة فى الفراغ . وعلى هذا فلن تغطى القبة جميع أرجاء الحجرة بل تترك فى أركانها أربع فجوات على شكل أربعة مثلثات مسطحة أفقية ، يتكون ضلعا كل مثلث منها من نصفى الجدارين المتجاورين ، والضلع الثالث دائرى هو ربع دائرة كرة القبة (الجزء المهشّر من شكل ٨ ، ٩) . فإذا نظر المرء من داخل الحجرة إلى سقفها لم ترتح عينه لهذا التنافر بين قمة الجدران المربعة وقاعدة القبة الدائرية . وقد حفز هذا الفنان المعمارى الحريص على أن يتحرك بصره فى يُسْر خلال منحنيات أو مسطحات منحنية لها منطقها الإنشائى المتلائم على أن يبتدع أسلوبين : هما أسلوب الخناصر المتدلّية [٦] أو المثلثات الكروية ، وأسلوب الخناصر المعقودة [٧] .

ويتمثل الأسلوب الأول فى القبة البيزنطية ، وقد أطلق عليها اسم « الخنصر المتدلّى » لأن الكتل البنائية التى تملأ الأركان الأربعة على شكل مثلثات كروية تهبط من مستوى ركيزة القبة إلى أسفل بنفس منحنى القبة بحيث ترتكز القبة على قاعدة المثلث على حين يكون رأس المثلث متدلياً إلى أسفل (شكل ١٠ ، ١١) .

ويتمثل الأسلوب الثانى فى القبة الساسانية المكونة من أربعة أنصاف كرات [أو حنايا أو جوفات] تركّب فوق الأركان الأربعة للغرفة فتحول المربّع إلى مثمّن يرتفع إلى أعلى لترتكز عليه القبة (شكل ١٢ ، ١٣) .

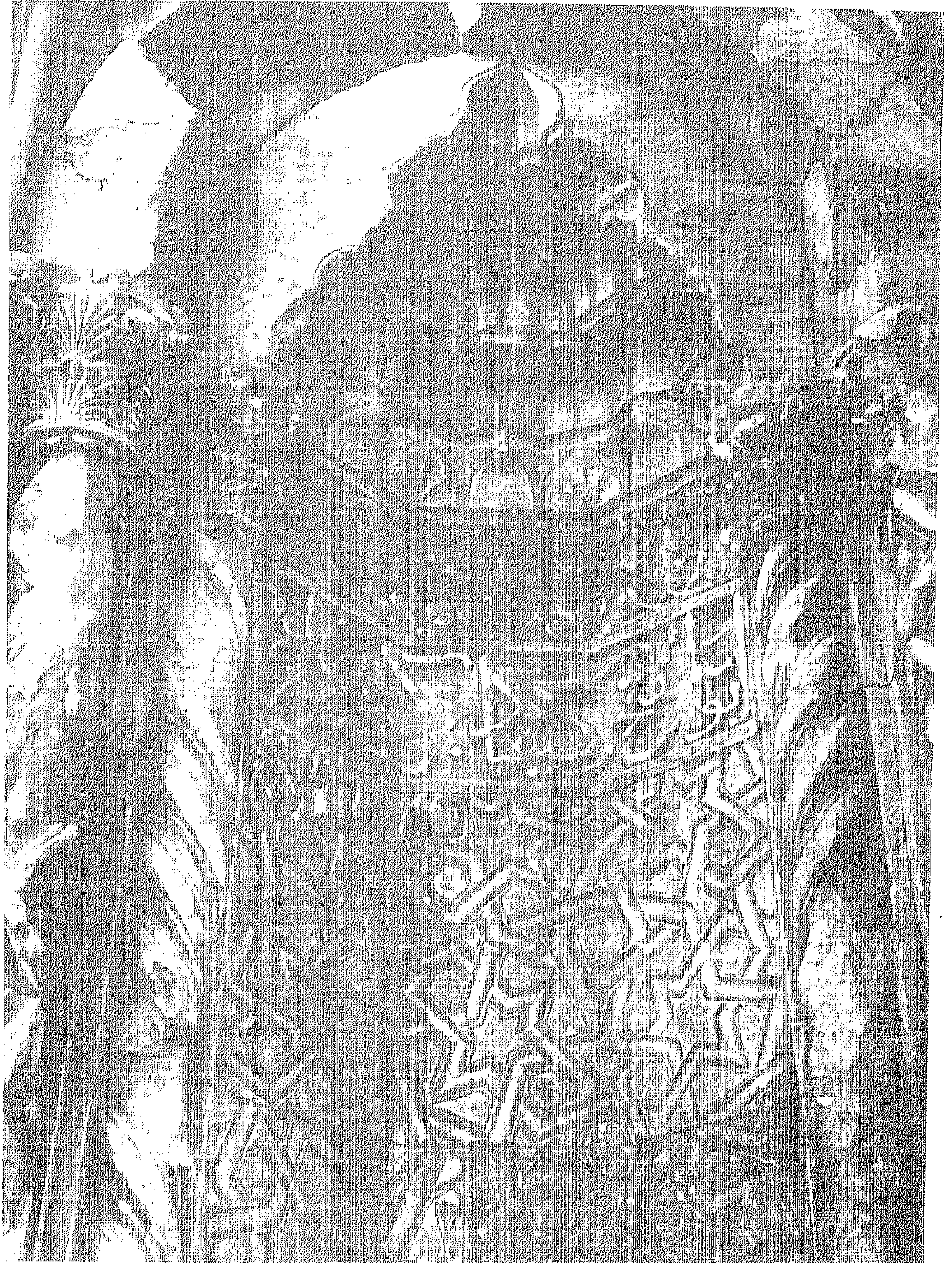
ونستطيع تصور القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلّية فوق غرفة مربّعة الشكل إذا افترضنا أن محيط دائرة قاعدة القبة « الدائرة الخارجة أو المحيطة » [٨] يقع خارج الجدران المستقيمة ، وأن التّماس بين قاعدة القبة وقمة الجدران لا يحدث إلا عند أركان الجدران الأربعة . فلو أنّا تصوّرنا فصل الأجزاء البارزة عن الكرة خارج الأسطح الرأسية للجدران لتجلّت لنا القبة الكروية من الخارج وقد تحولت قاعدتها المستديرة إلى قاعدة مربّعة ، واتخذت الجدران فى طرفها الأعلى شكل أربعة أنصاف دوائر رأسية ، ينتصب بين كل نصفى دائرة منها مثلث كروى قائم على رأسه يمكن أن ندعوه الخنصر المتدلّى .

ونستطيع تصور القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة فوق غرفة مربعة إذا افترضنا أن محيط دائرة قاعدة القبة « الدائرة الداخلة أو المَحُوطة » [٩] يقع داخل الجدران المستقيمة ، وهو ما يخلّف أربعة مثلثات مسطحة أفقية بين قاعدة القبة الدائرية والجدران المربعة . ولكى نتحاشى وجود هذه المثلثات الأفقية تقام أربع حنايا نصف كروية فوق الفراغ المثلث فى الأركان الأربعة ، يستند كل منها إلى جدارين متجاورين ، باع كل منها يساوى ضلع المثمّن المماس « للدائرة الداخلة » ، مما يحيل المربّع إلى مثمّن ذى أربعة خناصر



معقودة ، ويتيح إقامة القبة فى يُسْر ، وبهذا تتوفر منطقة انتقال مريحة للعين من الناحيتين الإنشائية والجمالية .

وإذا ما تجاوز حجم الغرفة حدّاً معلوماً لن يغدو الخنصر الواحد كافياً من الناحية العملية ، ومن ثم يلجأ المعمارى إلى طريقة الخناصر المركّبة بتكرار تقسيم الخنصر إلى عدة خناصر صغيرة . ويخلق تكرار هذا التقسيم عندما يبلغ حدًّا مفرطاً المقرنصات أو الهوابط «ستالاكتيت» (لوحتان ٢٤ ، ٢٥) . وقد تطورت هذه المقرنصات مع الزمن [التى أطلق عليها فى المغرب اسم المقربصات] وأصبحت عنصراً معماريًّا قائماً بذاته ، وتباين عددها من عصر إلى عصر ، وتراصّت فى صفوف مستقيمة بعضها فوق بعض (شكل ١٤) . وأطلق على كل صنف منها اسم «حطّة» . وقد بدأت بسيطة ثم تطورت إلى أشكال مركّبة ، خاصة فى العصر المملوكى ، وظهرت الدلاّيات بينها .



لوحة ٢٤ – تكرار تقسيم الخنصر إلى عدة خناصر صغيرة يخلق المقرنصات [الهوابط] . مقرنصات مستخدمة فى الخناصر [منطقة الانتقال] بأعلى الصورة ، وفى خطوط أفقية مستقيمة فوق عتب الباب إلى اليمين . سلطان خان . آق سراى بالأناضول .

لوحة ٢٥ – مقرنصات فى أعلى إحدى الحنيات . سلطان خان . آق سراى بالأناضول .

وإذا كان الفن الإسلامى قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التى فتحها وخاصة الساسانى منها والبيزنطى ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ، ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامى وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامى بقسماته عن الفنون التى تأثر بها وعن باقى الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامى قد وجد طريقه سهلاً إلى امتصاص الفنون المختلفة التى تأثر بها وصهرها فى بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنتظمها روح الشرق التى تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها فى صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية وزخرفية . ومن كل الحصاد الفنى الذى خالطه المسلمون فى عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معماريًّا مميزاً متكاملاً من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التى تكوّن فى مجموعها الطراز الإسلامى الموحّد فى روحه وطابعه ، وإن اختلف فى بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقى الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سرّ الوحدة التى تجمع الفنون الإسلامية وتتجلّى فى الطراز الإسلامى إلى توحّد الخط العربى الذى يُكْتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هامًّا إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغى أن تُدخل فى حسباننا بقية العوامل التى يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقى وتفاعله مع البيئة فى البلاد التى انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربى نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية إلى هذا الطابع الفكرى أو السيكولوجى ، مما يجعلنا نحسّ توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التى تزيّن المصاحف وأسطح الجدران فى العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها فى تقابلاتها وتحوّلاتها المتنوعة الخطوط ، وفى القباب التى يزيّنها ، وفى الأوانى المعدنية أو الزخرفية إلى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مرّ العصور .

هكذا تهيأت نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبّل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التى تكتمل فى أى بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق فى الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلّا فى تركيا والهند وحدهما حيث تتساقط فيهما الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغايراً فى بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يحل ذلك دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية فى هذين الإقليمين ، شأنهما فى ذلك شأن باقى البلاد الإسلامية ، فبقيتا تستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمئذنة والقبة والعقد التى تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية فى تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلين صفوفاً

«عرضياً» فى مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التى يصطف فيها المصلون «طولياً» ، أو المعبد الهندى ذى الخلوات المفردة .

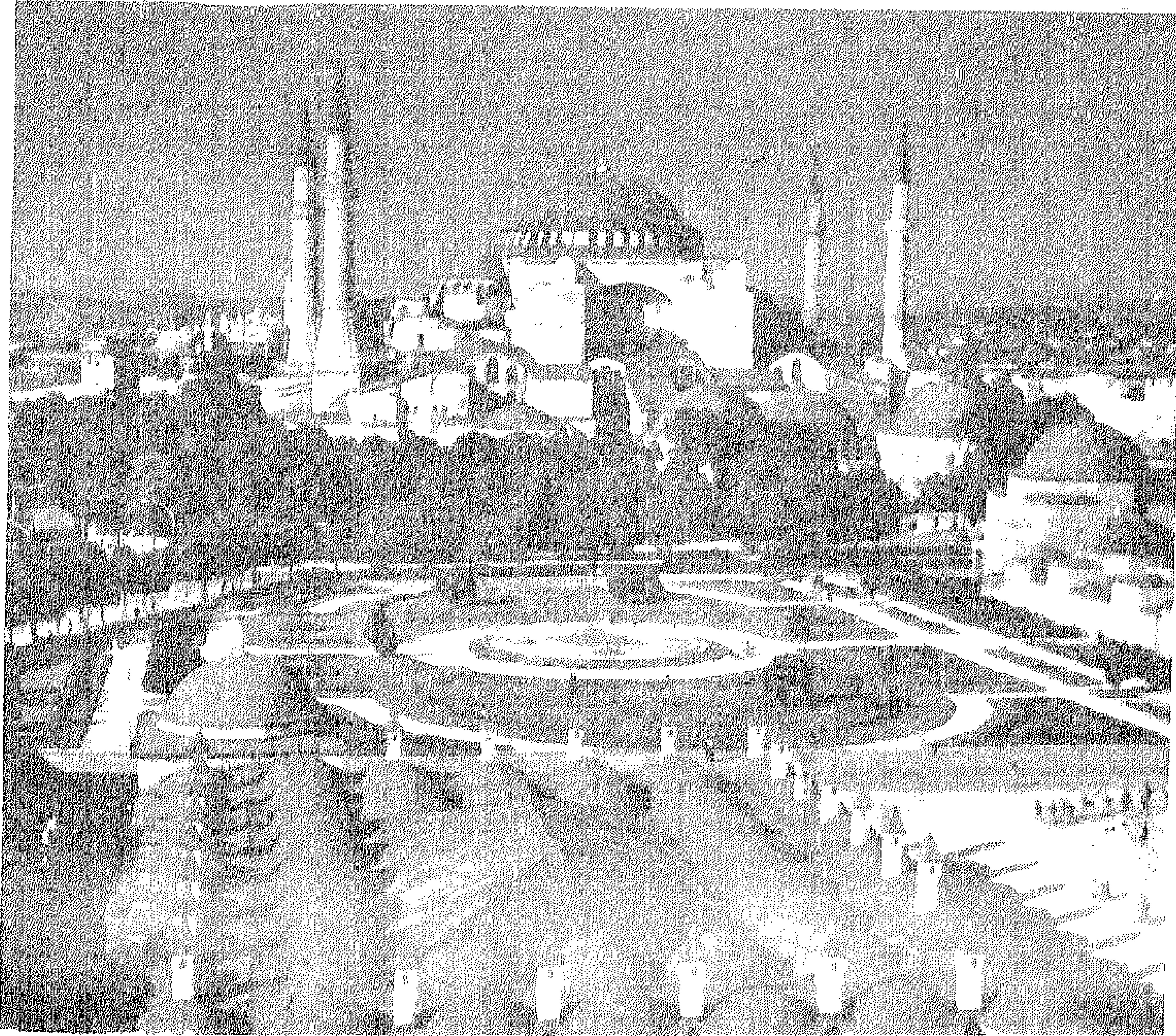
ويكشف تحليل أثر المناخ فى عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة فى معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجلى غير السماء عنصر الرحمة الوحيد فى الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالى . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء من خلال الصحن الداخلى المكشوف كما مرّ بنا . غيرأن السماء لم تكن مهربهم من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهجع الذى تسترخى فيه الروح كلما أرهقها طغيان الماديات ، وهى الملجأ كلما شدّتهم الجدران إلى الأرض . ولقد أحسّ بهذا التشوّف إلى السماء الكاتب الفرنسى أنطوان دى سانت إكسوپرى [10] حين دلف إلى الدور العربية خلال جولاته فى شمال أفريقية ، فكتب يقول فى كتابه [القلعة] : «حقا إن الإنسان فى حاجة ماسة إلى جدران يأوى إلى ظلالها ، لكنها بالنسبة إليه كالثّرى يحتضن البذرة المدفونة ، فى حين أنه فى حاجة أمسّ إلى جلال طريق المجرّة وانفساح المحيطات حتى لو لم تُقدّم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج ثماراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاء خارقاً فى تسلّق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفّهم وأقدامهم دون أن تُثْنيهم عن ارتقاء القمة حتى ترتشف عيونهم الظمأى بمرأى أعماق السهل الممتد المُشْرب بزرقة الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضى . وعلى القمة أخذوا يرتقبون كالظّامئ يقلّب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروى غلّته . هاهم أولاء يرشفون النسمات العذبة والفرحة تنبض فى قلوبهم الملهوفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافى من كل الأسقام » .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً إلى المسجد جعلوه فى شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها أعلى الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدموها فى تغطية أضرحة الأولياء والصالحين . غير أن المعماريين المسلمين – باستثناء الأتراك منهم – لجأوا إلى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة إلى أعلى ، على العكس من الخناصر المتدلية فى العمارة البيزنطية التى استخدمت لتحويل مربّع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة إلى مثمن بواسطة هذه الخناصر لكى ترتكز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المثمّن .

ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبة فى تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه فى الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلية «پندانتيف» بدلاً من الخناصر المعقودة إلى أعلى كما هى الحال فى القبة الساسانية ، الأمر الذى يتفق والناحية الرمزية فى تشكيل الفراغ الداخلى ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى إلى أسفل [11] ، متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبغوا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحيًّا خاصًّا يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز إلى صورة الكون الكبير ،

يتكامل فيها بسمائه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها فى الفراغ ارتفعت مكانتها وقدسيتها . لهذا تتوسط صورة السيد المسيح «ضابط الكون» أعلى مكان فى القبة الوسطى حيث يسيطر على الفراغ الداخلى بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كوناً صغيراً(١٢) متكاملاً فى حد ذاته . كما يوحى إلينا الشكل الخارجى للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكفئ الأسطح الكروية على فراغها الداخلى لتفصله عن العالم الخارجى .

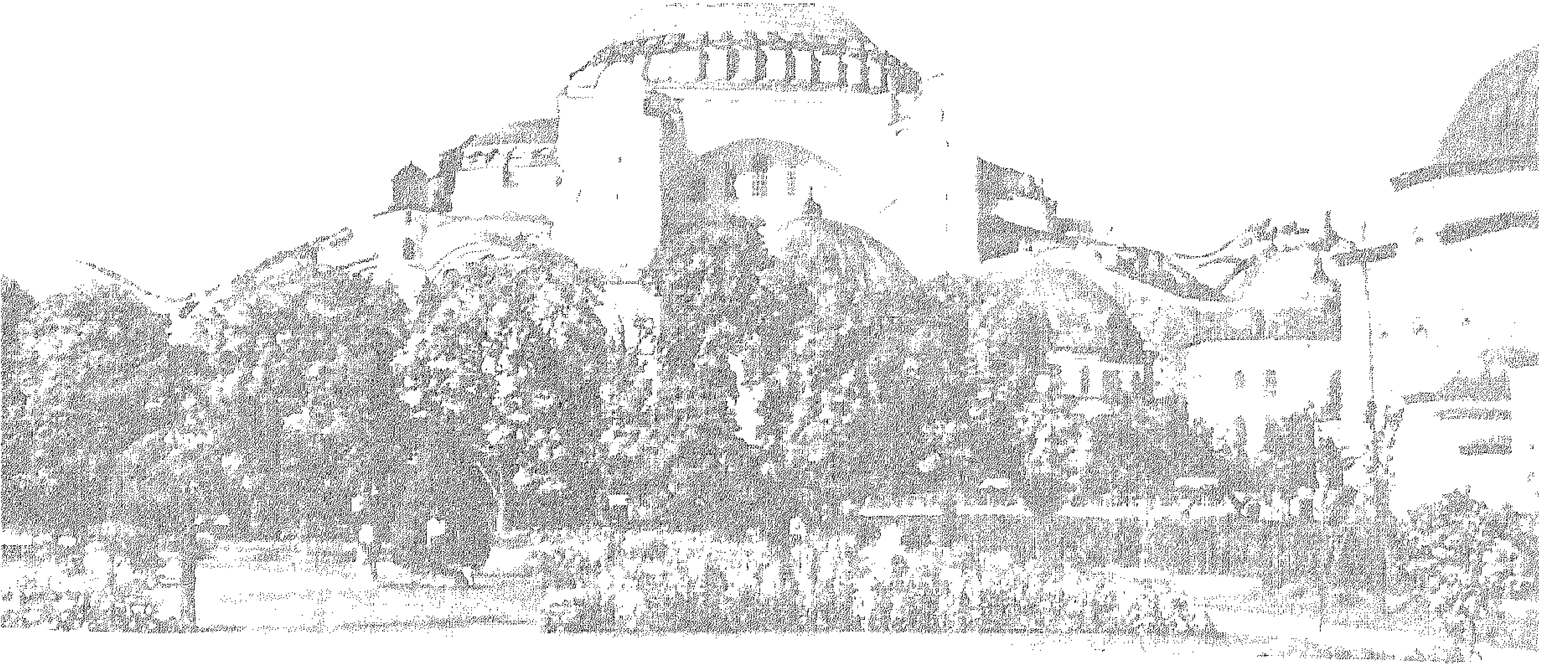
وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تُعدّ مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فاقتبسوا نموذجها لجوامعهم بعد أن أضافوا إليها المآذن التى أحدثت – من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية – أثراً عجيباً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته . وحسبنا أن نوازن بين صورتين لأيا صوفيا ، إحداهما بالمآذن كما هى حالياً ، والأخرى بدونها ، إذ نحس للوهلة الأولى باتصال المبنى بالسماء فى الأولى ثم بانفصاله عنها فى الثانية (لوحة ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨) .

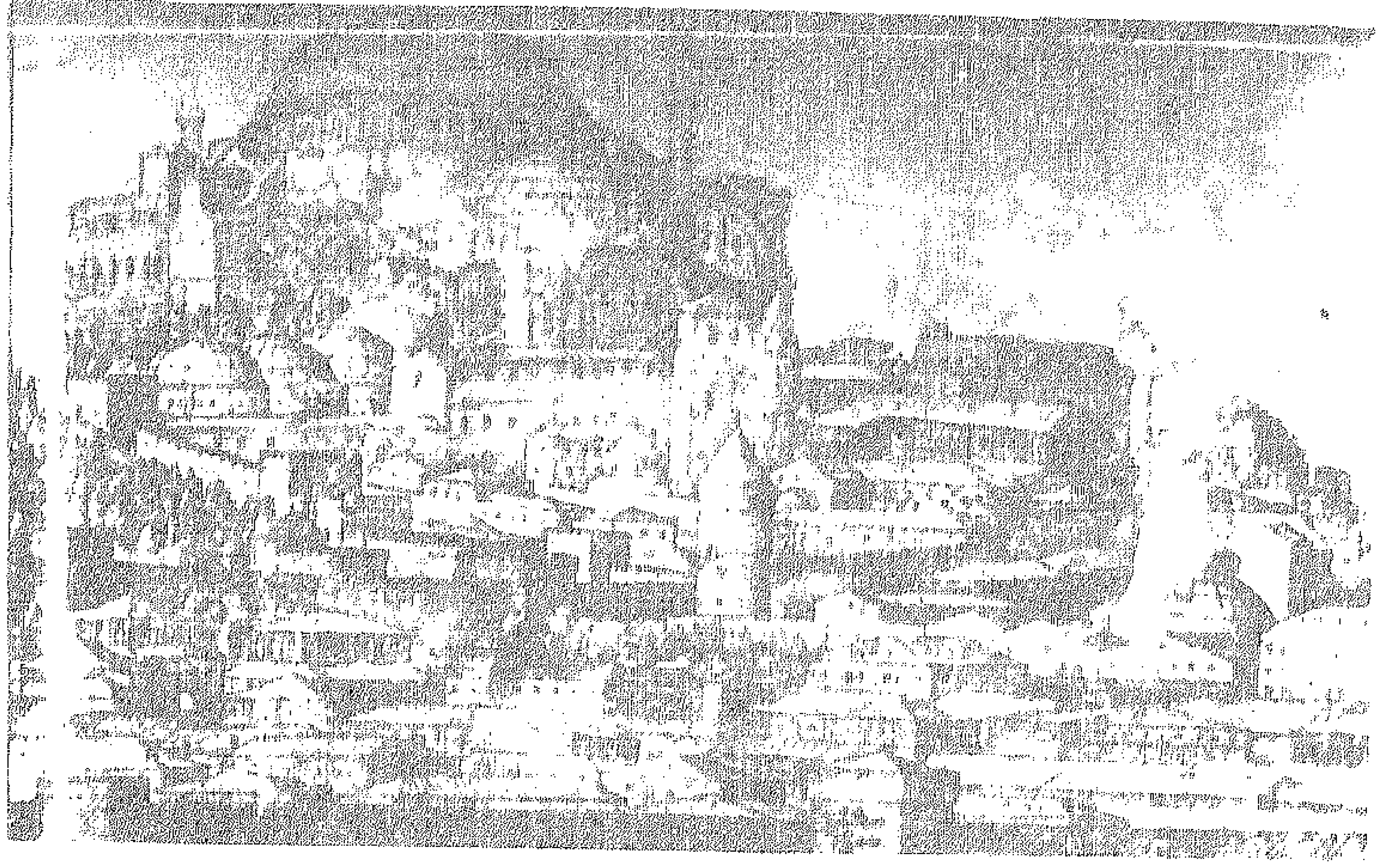


لوحة ٢٦ – مسجد أيا صوفيا بمآذنه فى إستنبول

لوحة ٢٧ – مسجد أيا صوفيا دون مآذن حيث يتبين أن الطابع المعمارى الدال على « الكون الصغير » المقفل على نفسه والذى تنكفئ أسطحه الكروية على الفراغ الداخلى هابط إلى أسفل

لوحة ٢٨ – كنيسة أيا صوفيا بمئذنتين فحسب . رسم تخطيطى قديم





وفى مجال تأثر العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون ڤييت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامى إذ يقول : « على حين تمتلئ الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التى تحاكى قمم الأشجار فى غابات أوربا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكى الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة متفتحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التى تتمثل فى أعمدته تنهض فى الفراغ المحيط بها دون أن تضفى على هذا الفراغ عتمة توحى بأى غموض أو تعقيد ، ومردّ هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المنطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدبّبة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها إلى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قدنفذإلى السماء ، رامزاً للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التى تُسْلم مقاليدها إلى ذات الإله » .

ويستطرد جاستون ڤييت قائلاً إنه «إذاكان معيار الأصالة فى أى طراز من طرز المعمار

هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذى يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » (١٣)

وقد أورد الكاتب اليونانى كازانزاكيس فى كتابه « تقرير إلى جريكو » صورة بديعة عن أثر البيئة على العمارة القوطية حيث يقول :

«أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها ، وغدا كل مافيها كالسهم رافضاً المنطق المستقيم(١٤) للطراز الإغريقى المربّع الذى يسيطر فيه النظام الإنسانى على العماء ، محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقى بين الإنسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان إلى العلا لكى يغزو الفضاء اللازوردى ، قاصداً جذب الصاعقة الكبرى من السماء إلى الأرض» .

وبتفسير كازانزاكيس للروح القوطية ممثلةً فى عمارة الكاتدرائية يعود بنا من جديد إلى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطى فى أوربا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود ، فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التى تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان إلى العلا ، ولا تهبط السماء إلى الأرض إلا على شكل صواعق – على حد تمثيل كازانزاكيس – ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء فى اتجاه واحد إلى أعلى ، فجاءت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المائلة مغلقةً بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلى شأنها فى ذلك شأن العمارة البيزنطية .

وبتطبيق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التى نشأت فى بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس فى اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء إلى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز إلى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

تُرَى أى مشكلات وتساؤلات كانت تدور حول تصوّر العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ فى بلاد الشمال مثلاً ؟

يدفعنى إلى طرح هذا السؤال الافتراضى ما ينشب اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التى تقام هناك ، الأمر الذى يتطلب تحويرات فنية للأشكال الإسلامية التابعة من الثقافات البدوية فى البلاد الحارة لكى تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقى الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية فى البلاد الباردة .

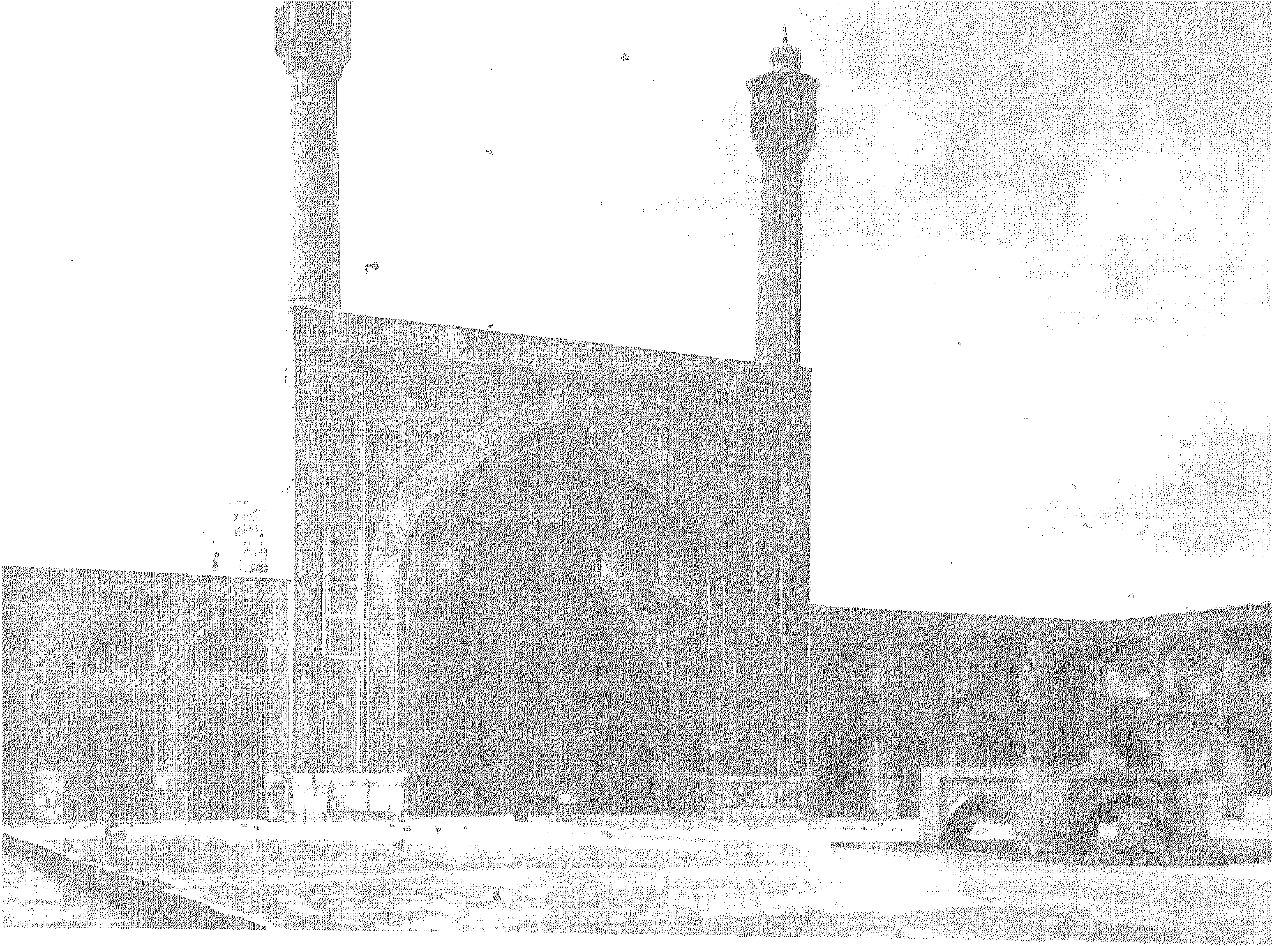
ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة فى عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية فى الروح الشرقية قد يسّر عملية التحويل والتحوير ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة .

* * *

إن ابتكار العمارة الدينية لهو أمر يشقّ استنباطه طفرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماريّ واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل وتقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد «الكوروس» يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنّائين فى الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائى الكنائس من الماسونيين والإخوان(١٥) الذين كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال فى العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة فى تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس فى عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتُّبع فى مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصناع . فلقد اهتدى الإنسان منذ القدم إلى الرموز فطرةً ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً إلى المعنى المكنون الذى ينطوى عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملته عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار ، مُنْصاعاً للقوى التى إليها مرّد هذه الأشكال ، ولنُظُم الخَلْق التى تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوّفة المسلمين ، بما أُوتوا من روحانية وعلم باطنى فى عمارة المساجد معتقدات لها رموزها ولها أُسُسها فى أنفسهم ، فكانوا يُملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنّائين والحِرْفيين ، وهؤلاء يبسطونها أعمالاً وأشكالا لمن بين أيديهم من الصنّاع والعمال ، فينفّذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفيّة والمظاهر الجليّة . وبهذا تأكدت على مرّ الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه فى البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه إلى وحدانية العقيدة ووحدانية الثقافة اللتين تقودان إلى تشابه فى اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدّى واحدا . ونظرة إلى المساجد القديمة فى أنحاء العالم الإسلامى –كما سبق القول– من إيران شرقاً إلى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة فى التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جدّ متشابهة تلقّتها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهوائهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معيّنة تطبّق تطبيقا واعيا ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية(١٦) .

كذلك ثارت المشكلة عينها عندما انتقلت العمارة الإسلامية إلى الهند وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكى الذى جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكويناً معماريا خارجيًّا أقرب إلى النحت منه إلى العمارة ، ووُشّيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز . ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكى يبدو وكأنه الوجه الآخر للبازيليكا ، لأن السطح الداخلى فى البازيليكا البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زَيّن النحتُ السطح الخارجى فى المعبد الهندوكى .



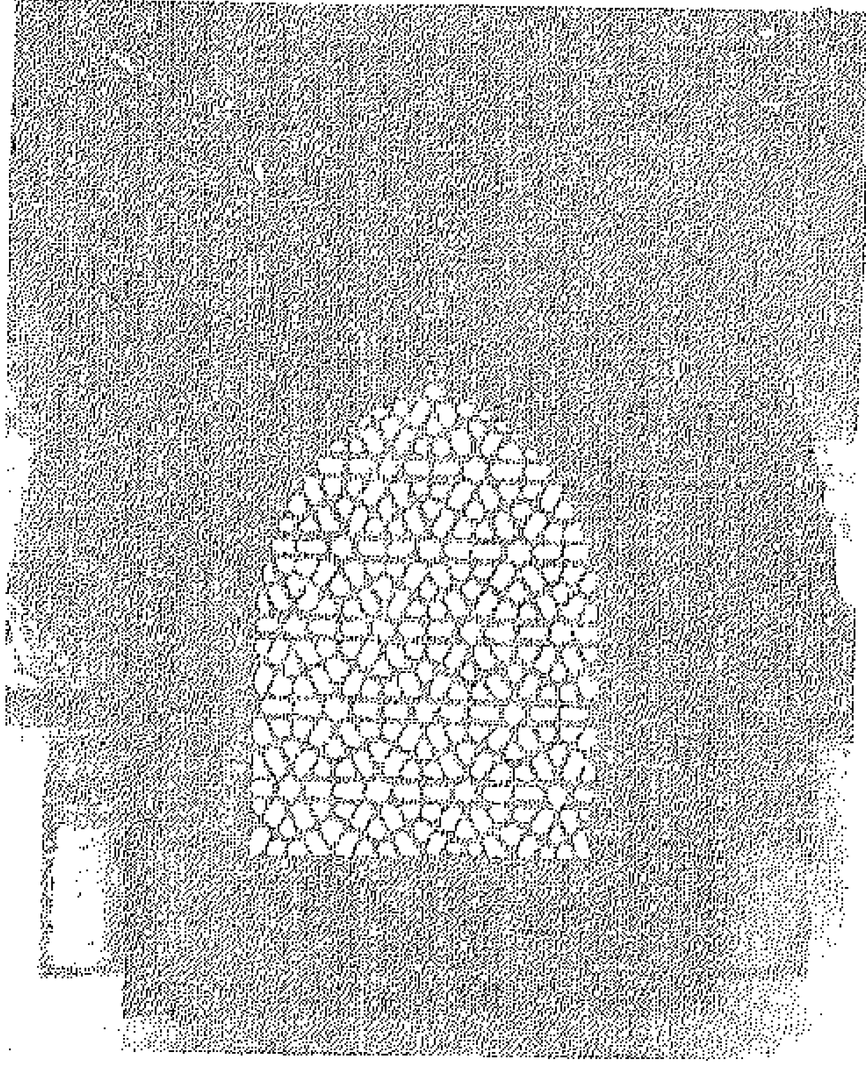
القيم الجمالية

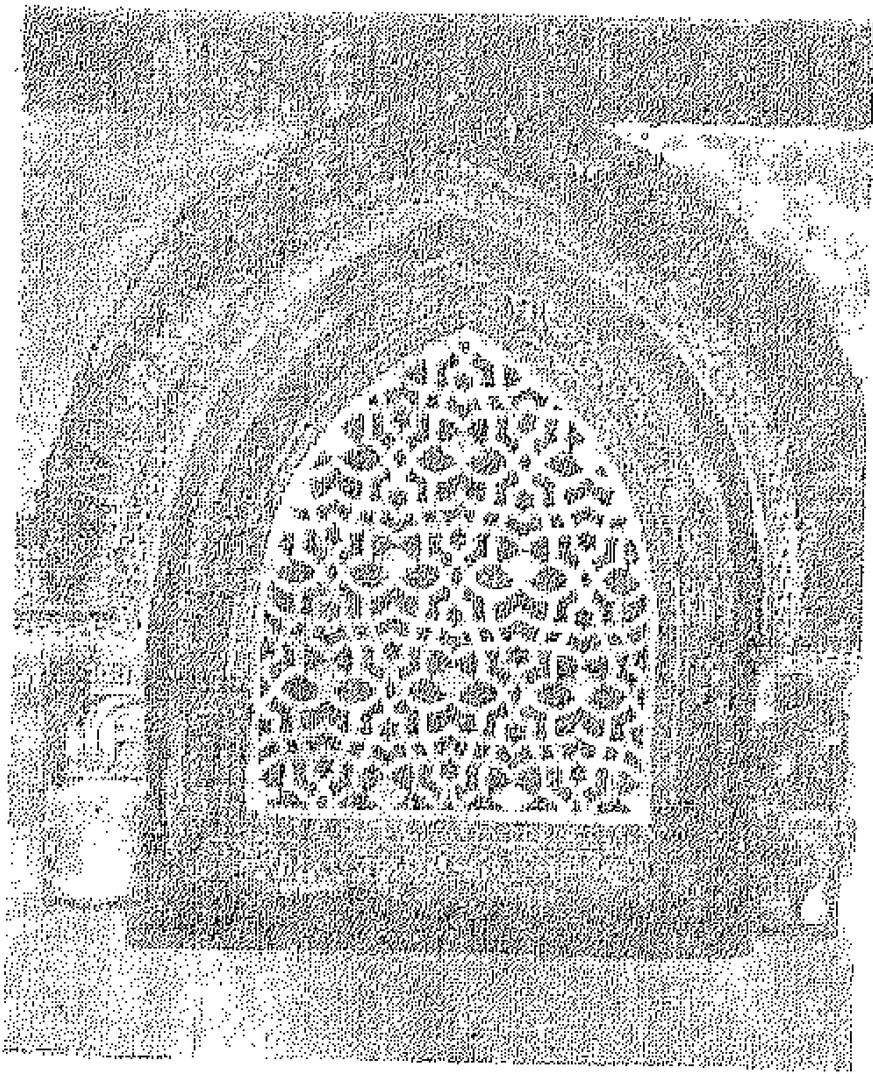
على أننا قد نجاوز الحقيقة إذا ما سلّمنا بالوحدة التامة فى العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتى ٦٥٠ و ١٧٠٠ م قدر ما نجاوزها إذا ما سلّمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوربية خلال الفترة نفسها ، فما من شك فى أن لكل خلافة من الخلافات الإسلامية التى تعاقبت طرازها المتميز فى البناء والزخرفة المعمارية والذى خضع بدوره لسنّة التطور.

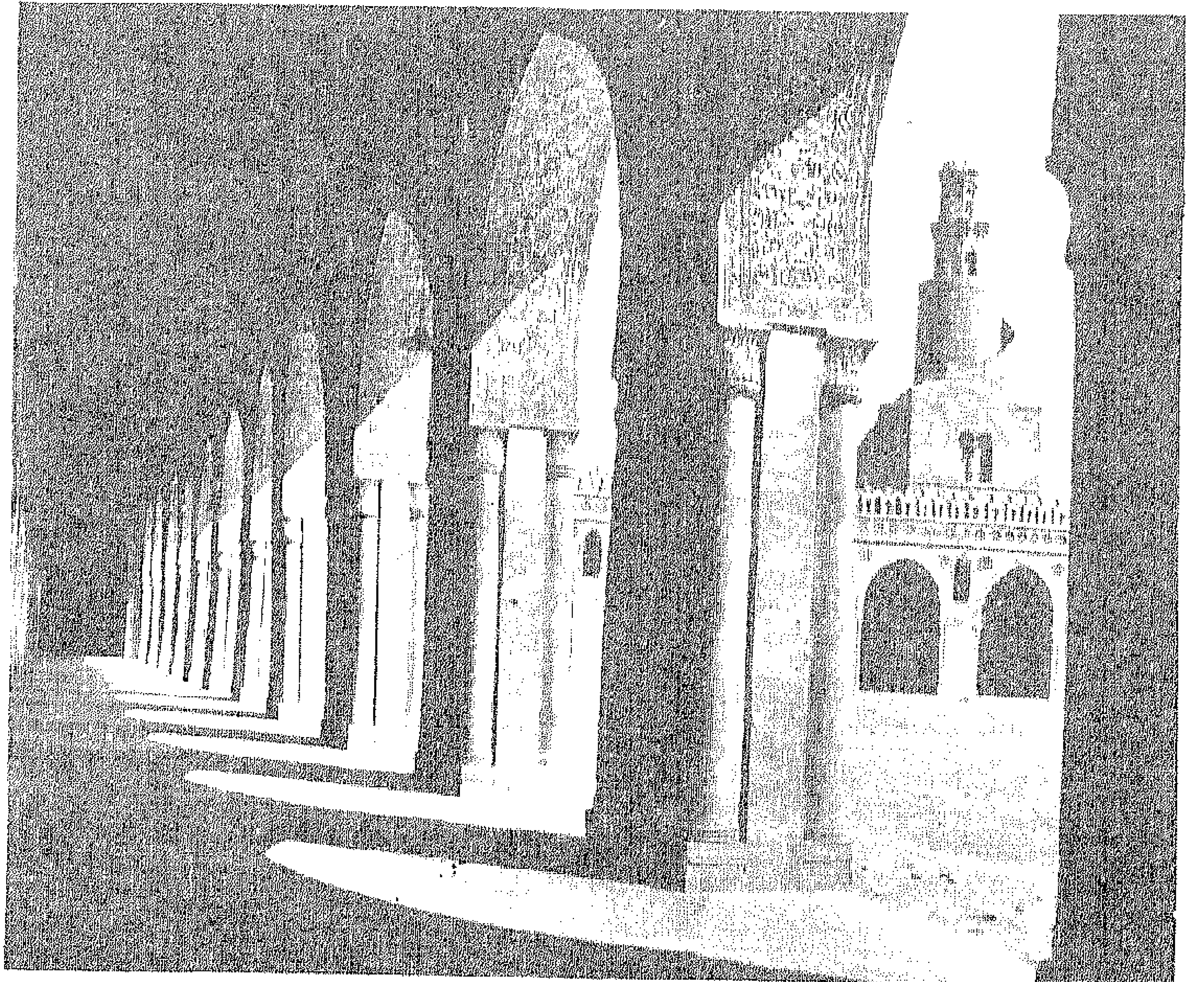
وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طُرُز العمارة الإسلامية المتغيرة على مرّ العصور وبين تطور كل من فنى العمارة والزخرفة ، فمردّ ذلك هو الحكم المسبق الخاطئ الشائع بينهم بأن « الفن الزخرفى » هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التى لا تتغير بتغيّر المكان الذى يزينه فى البناء سواء كان قبة أم صحن جامع .

غير أنه إن صحّ زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفى خلال بعض العصور ، كما هى الحال فى الكسوات الخزفية لمبانى العصر الصفوى بأصفهان (لوحة ٢٩)، فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعمارى ذاته رغم مشابهته فى ذلك للصلة بين العمارة الأوربية الدينية وزخرفتها .

وما من شك فى أن تلك النظرة تنطوى على كثير من الإجحاف ، إذ ترتّب عليها أن أدرج بعض مؤرخى الفن الأوربيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجامدة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة فى الطابع التى يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة فى التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية وهى تحاشى تكرار الصيغ الزخرفية حتى فى المبنى الواحد ، وهذا مايبدو واضحا فى المائة والثمانية والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى فى تصميمها وزخارفها (لوحات ٣٠ ، ٣١) . وهذه النوافذ كما وصفها المهندس فريد شافعى[١٧] : «ألواح من الحجر أو الرخام أو الجص ، زخارفها فراغات تحيط بها إطارات ذات أشكال هندسية أو نباتية أو كتابية . وبعد أن كانت تلك الألواح مفرغة تماماً تطورت إلى وضع قطع من الزجاج الملون تسد الأجزاء المفرغة ، يتجلى جمالها إذا شوهدت من داخل الأماكن التى وضعت فى جدرانها ، وأطلق على هذا النوع من الزخارف اسم الشّمسيّات [أو القمريات] » .







لوحة ٢٩ – مسجد شاه بأصفهان . الصحن والإيوان وتبدو الكسوات الخزفية التى ميزت مبانى العصر الصفوى .

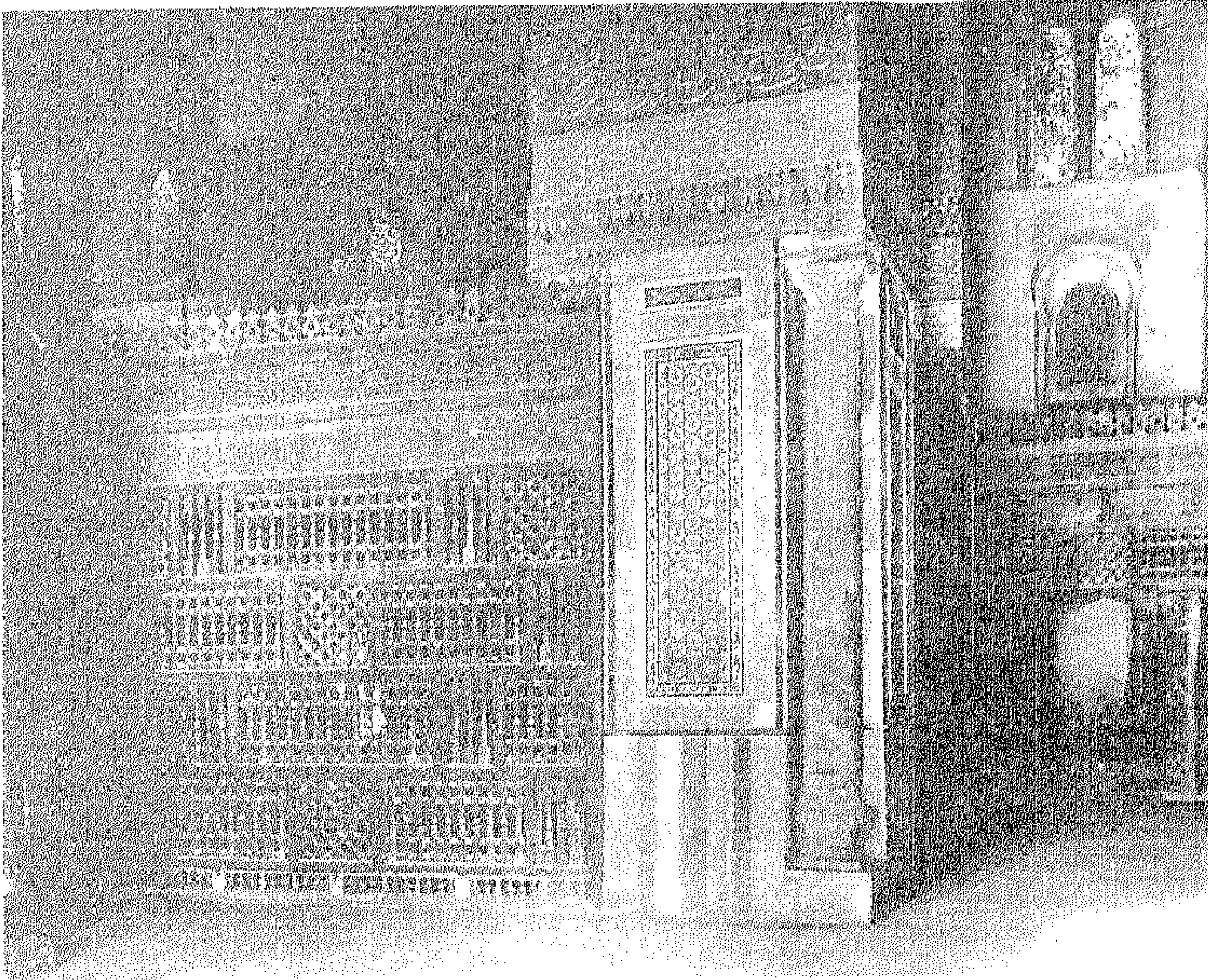
لوحة ٣٠ – مسجد ابن طولون . شباك من الجص ذى الزجاج الملون ، زخارفه ذات تنسيق مستقيم الخطوط

لوحة ٣١ – مسجد ابن طولون . شباك من الجص ذى الزجاج الملون ، زخارفه ذات تنسيق منحنى الخطوط .

لوحة ٣٢أ – مسجد ابن طولون . عقود أحد الأروقة المطلة على الصحن ، وقد بدت الزخارف المتنوعة تزين بطون العقود دون تكرار



ولا يقف تحاشى تكرار الصيغ عند النوافذ بل يمتد إلى العقود التى تتنوع بطونها[١٨] فى الرواق الغربى لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة فى إبراز القصد الفنى (لوحة ٣٢أ ، ب) .



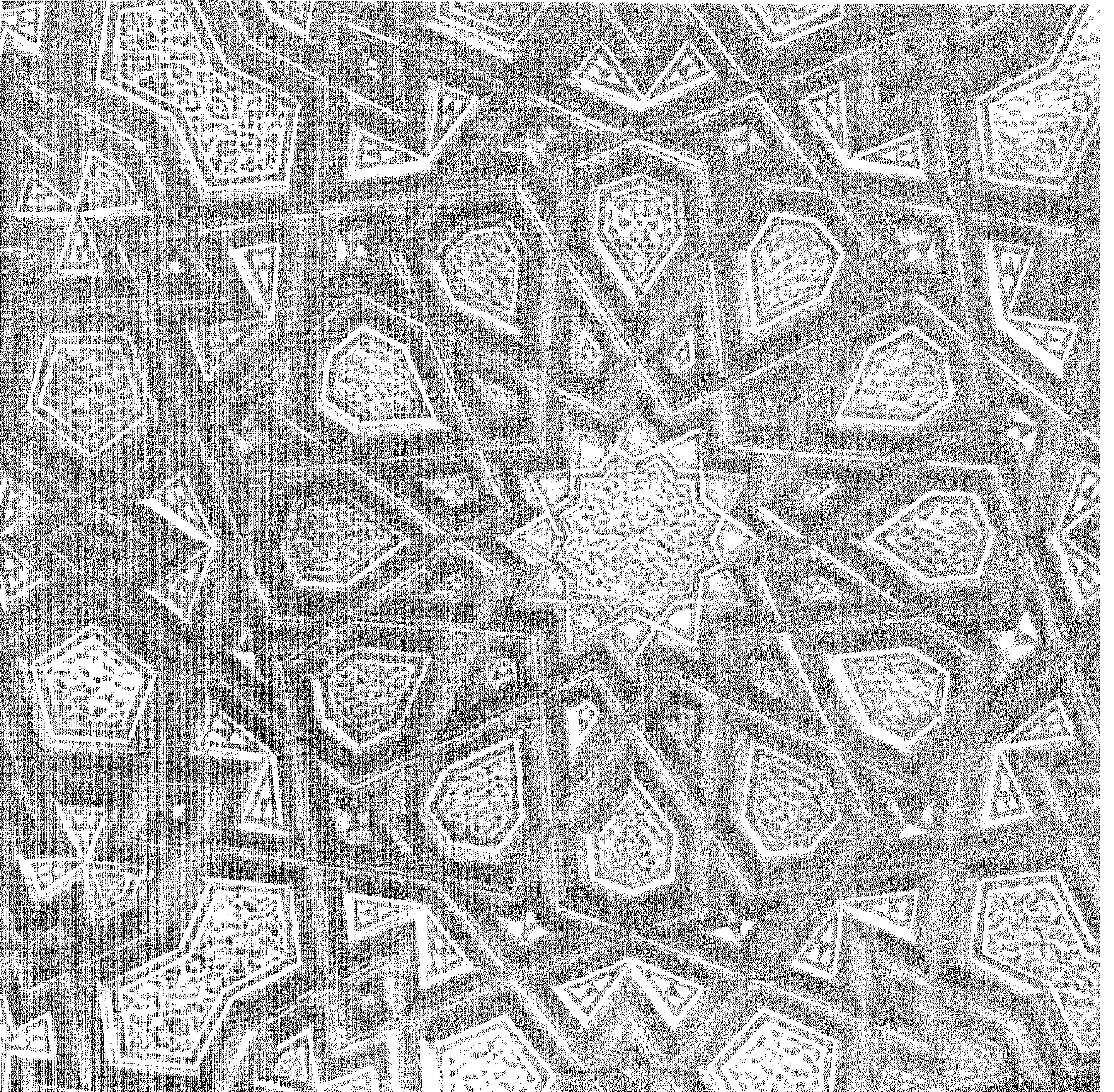
لوحة ٣٢ب – بائكات مسجد ابن طولون
لوحة ٣٣ - ضريح السلطان قلاوون تعلوه القبة المستندة إلى أربعة أكتاف وأربعة أعمدة من الجرانيت ذات التيجان المذهبة ، وقد بدت المقصورة من الخشب المخروط تحيط بالضريح



ولا يكاد الزائر يدلف إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ٣٣ أ ، ب) حتى تحجبه عن العالم جدرانه السميكة لا تنفذ منها نأمة ، فيلفّه السكون الهامد وتغمره الظلال وتسلّل إليه أشعة خابية من خلال نوافذ الزجاج المعشّق الملون ؛ وقد أحاطت به أعمدة عملاقة ، فيحتضنه « الجلاء والعُتمة » معاً ، ويغلبه شعور بأنه فى عالم موهوم ينتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك فى أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يقعون أسرى شعور غامر بالورع ، تبهرهم السكينة وتشدّهم الظلال وينتشون بالأنسام النّدية التى تحمل معها أبعاد الزمن فيستغرقون فى التأمل ، ثم ما يلبثوا أن يطلقوا صرخة سانت إكسوبرى : « ها هو ذا جوهر الإنسان . . . الروح » .

أى جلاء . . . حين يقف الإنسان فى مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان ! إن المرء ما يكاد يعتاد العُتمة حتى يتجلّى أمام عينه عالم سحرى من الزخارف ، عالم جيّاش بسورة الإفراط فى الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانيًّا على أثير الخيال الجامح ، ويستيقظ فى نفسه إحساس شعرى يثير ذكريات حنين باطنة . وحين نبغى الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعينين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما إلى ذلك مانلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامى ورقته وبتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التى تتعاقب متنوعة بلا نهاية . فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق

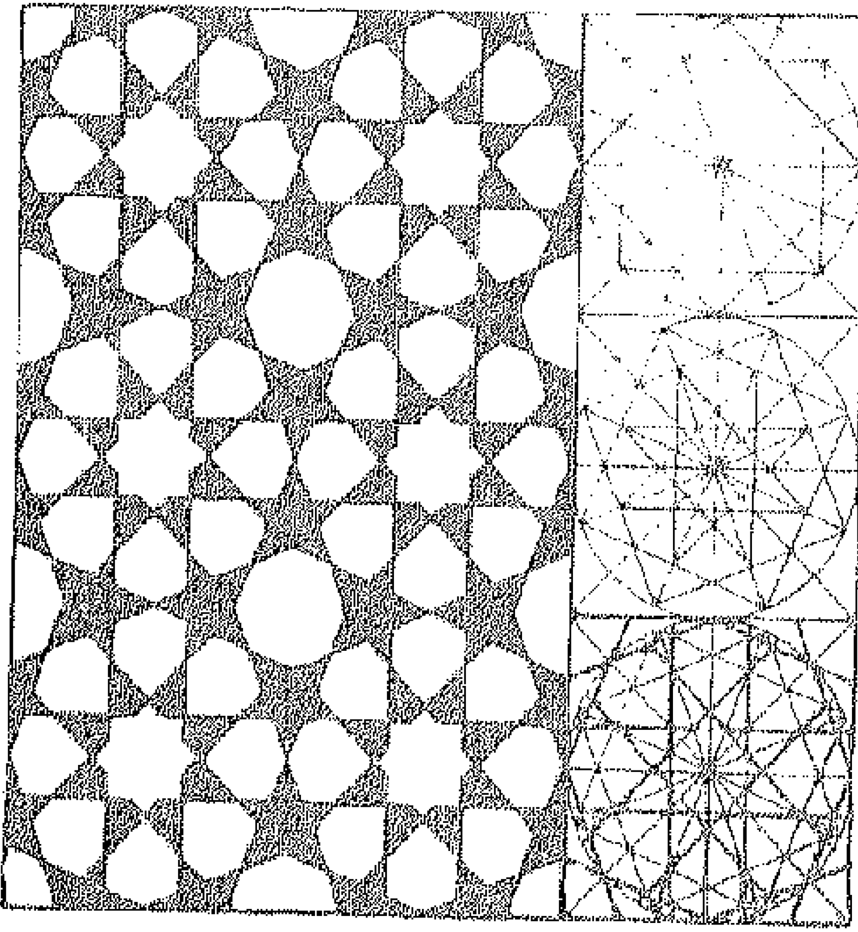
بينها ينبئ عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو وكأن معينها لا ينضب . . . توريقات تتشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفترق على نحو لا ينتهى فى حيوية نابضة ونبل رصين . وحين تُذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة فى حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردّنا إلى عالم التجريد الذى ينفذ بنا إلى جوهر التكوين وينزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أتُراهم كانوا يستعذبون جهدهم بينا يبدعون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيّران النفوس بدقتها وجاذبيتها ، وتتعدّد التنويعات والتفريعات التى يبسطونها تحت نظر

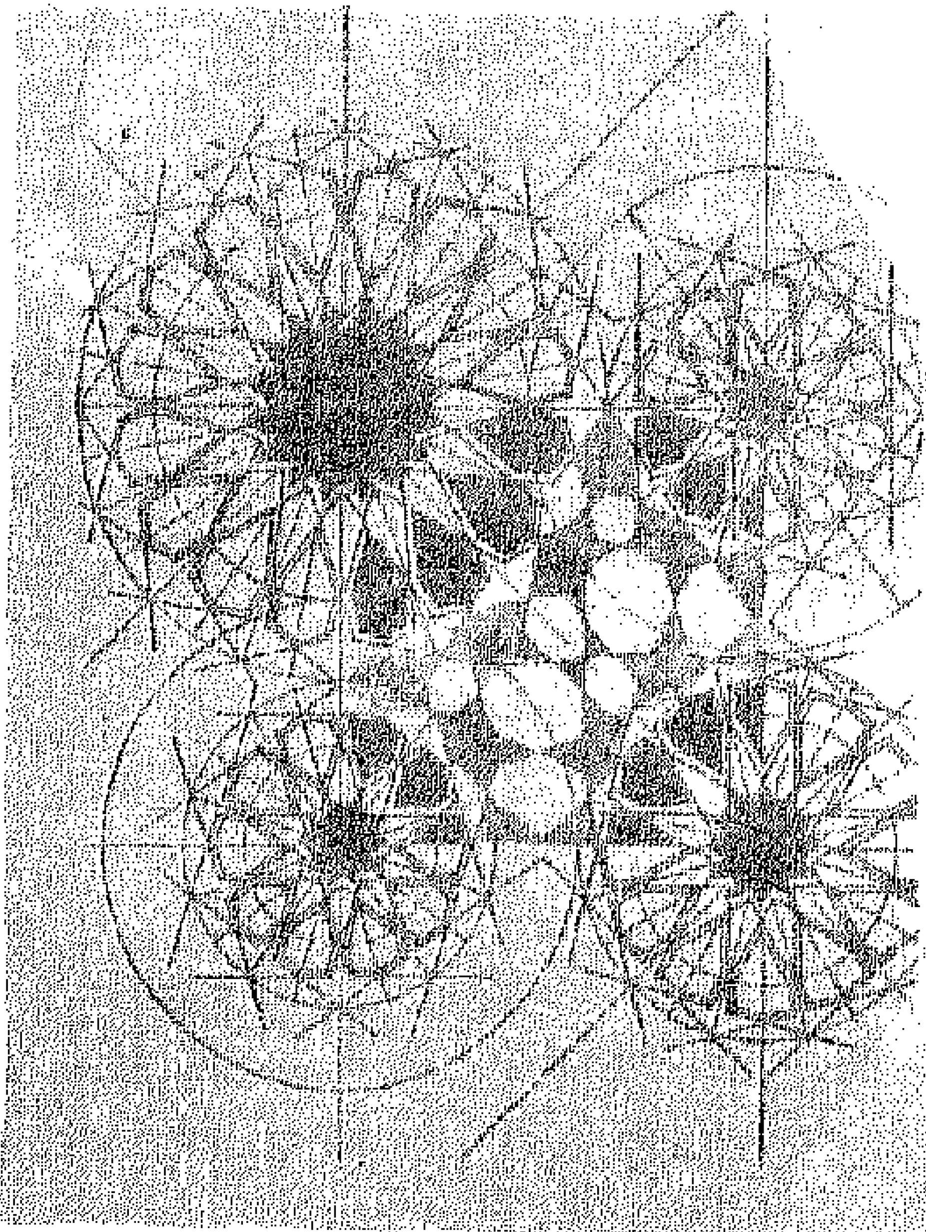


الزائرين ، منها ماهو مجدول وما هو ضريب للمخرّمات ، ومنها ما هو دائرى أو متكسر ، وتشعّ من مركز الحّطات خطوط محزوزة ، وتنتثر «الأطباق[١٩] النجمية» (لوحة ٣٤ ، ٣٥أ ، ب) فى كل مكان : على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر والحلى وترقينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلّف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شىء من ذلك ولو للحظة لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسى ، كما يشدّه «ذهب الملوك وأرجوانهم» اللذين أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة السماء فى زخرفة القصعات المقعّرة العديدة التى تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، ويأسره الجمال المتكرر الذى لا تملّه العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفض طرفه إلا ببذل جهد جهيد .

يصف جاستون ڤييت[٢٠] المنابر الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جُمعت بعضها إلى بعض وإن احتفظت كل منها بشخصيتها المستقلة حتى لكأنها لا تؤدى دوراً فى الشكل العام ، وتتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلة بعضها ببعض عن طريق التعشيق حتى ليمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أويتضاءل . وللزائر المتأمل أن يتصوّرها مجتمعة بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفى بتأمل ما يقع عليه بصره منها فيراه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ؛ ففى الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يتسنّى للمرء أن يوفيها حقها فإن عليه أن يدرس فى عناية سائر التفصيلات الدقيقة التى تربط العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أصدق هنرى فوسيّون عندما قال : «ما أخال شيئاً يمكنه أن يجرّد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضى قائم على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية ، غير أنه ينبغى ألاّ يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدى تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مفترقةً مرة ومجتمعةً مرات وكأن هناك روحاً هائمة هى التى تمزج تلك التكوينات وتُباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفى وتكشف فى آن واحد عن سرّ ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود» .

ولقد ساد فى أوربا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات القيمة الفنية العالية هى تلك التى تجمع بين الضخامة والاتساق والوحدة الزخرفية ، وفى كثير من الأحيان تضاف إليها الرصانة والجلال . ولاشك أن ضخامة البناء فى العمارة الإسلامية كانت عنصراً شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ٣٦) الذى يهول الناظر لفرط ضخامته ؛

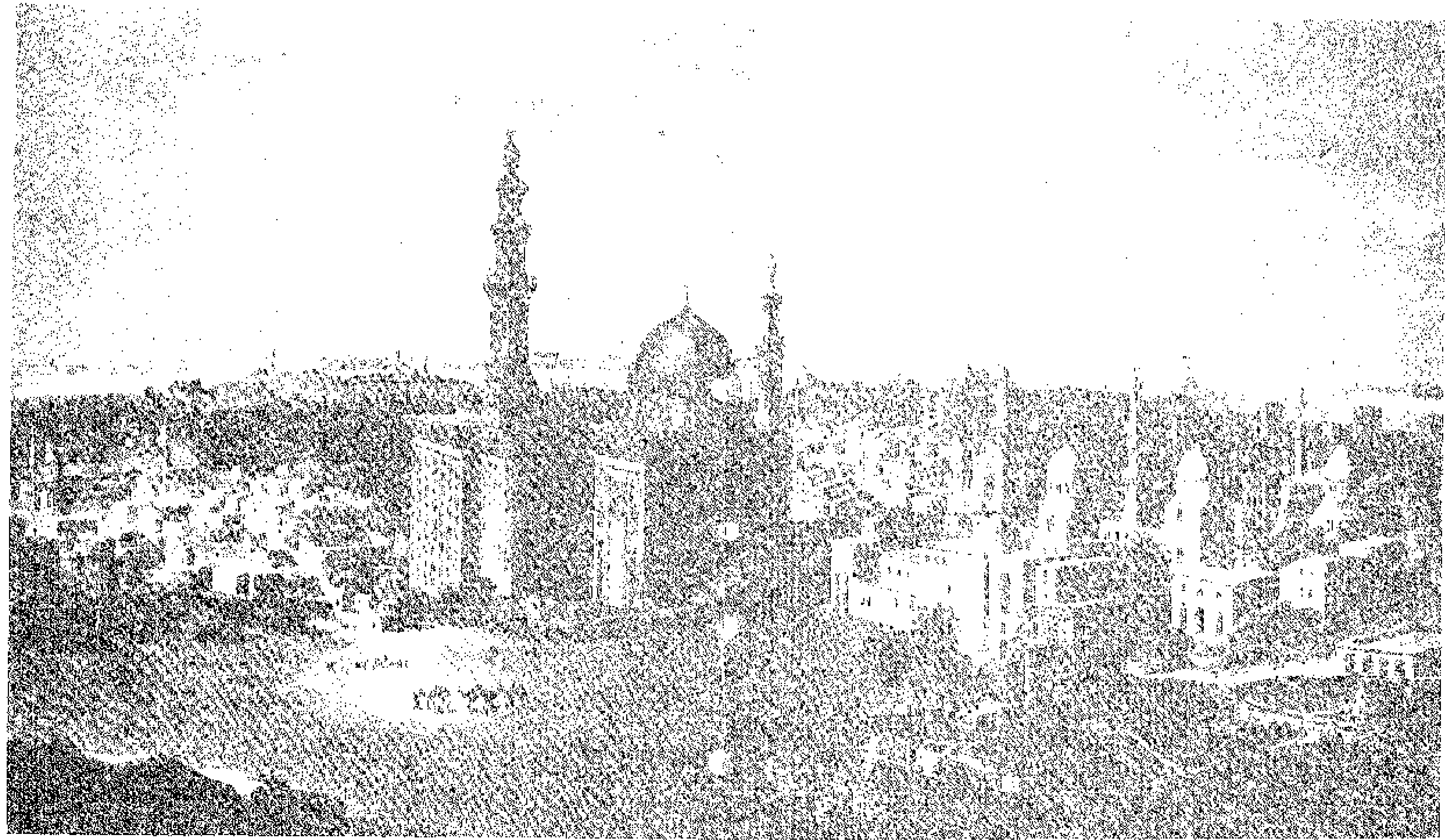




لوحة ٣٤ – الأطباق النجمية من منبر مسجد قايتباى بالقاهرة

لوحة ٣٥أ – الأنماط الزخرفية الإسلامية . تتحول الدائرة إلى نجمة ثمانية ، وتتجلى فيها بعض الأنماط الزخرفية البديعة لصناعة البلاطات القرميدية بملء بعض المساحات وترك غيرها فارغة .

لوحة ٣٥ب – أطباق نجمية



لوحة ٣٦ – جامع السلطان حسن ومدرسته . لوحة محفورة لهنرى صُولت .

« أنت . . أيها الإنسان الفانى
أنا . . . جميلة كحلم من الأحجار وأمام طلعتى المهيبة
استمرتها من مفاخر الآثار
سيُفْنى الشعراء أيامهم
فى تأملات خاشعة
وحتى أخلب ألباب هؤلاء العشاق المتيّمين
جعلت فى حوزتى مرآة صافية تجمّل كل شىء
عينىْ الواسعتين المتلألئتين بأضواء الأبدية »

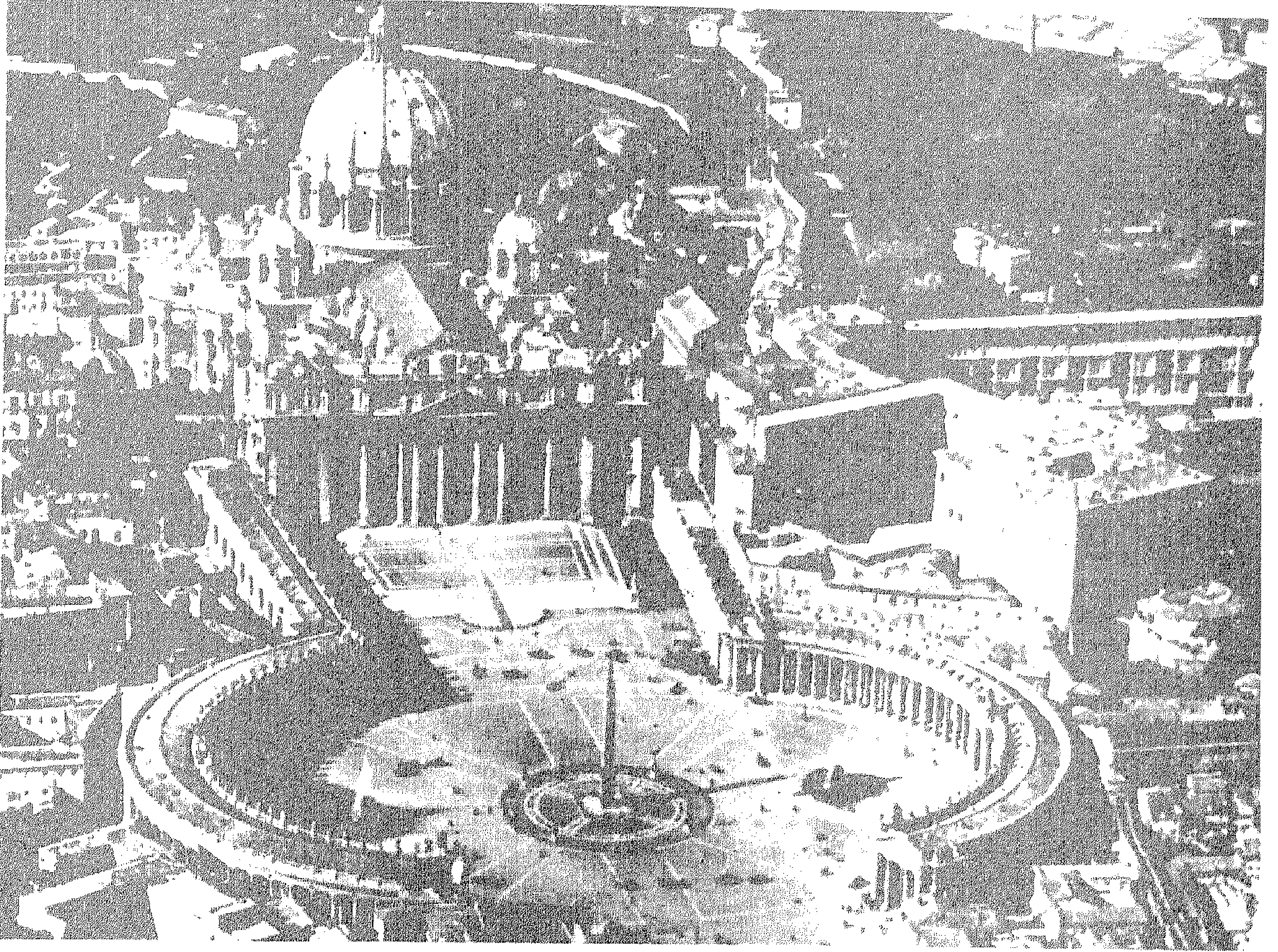
بودلير

حتى كان السلطان حسن نفسه يفاخر بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المدائن » بطيسفون ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جمالها من رافدين : بنيانها نفسه وما تحتويه من قيم معمارية . والمقياس الإنسانى . إنها قطعة من الفن المعمارى الجرىء يغنى تأمله عن الإفاضة فى وصفه ، ولعله أكمل أثر خلفته لنا مصر الإسلامية ، وأجدر صرح يمكن مقارنته بآثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة . يقول عنه المصوّر أوجين فرومنتان : « إنه درّة من أنفس ما جادت به عصور الحضارة العظيمة من مبان » . وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بصره على هذا الجانب من الجامع الذى أقيمت عليه المدرسة فى مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة : « لعمرى ما هذا البناء إلاّ قلعة منيعة ! »[٢١] ، وهو قول لم يعد الحق .

وما أصدق جاستون ڤييت حين وقف فى نفس الموقع وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة محمد على ومدرسة السلطان حسن : « إن من يتأمل البناءين ، تبدو القلعة فى عينه جاثمة تستعد للوثوب والإنقضاض ، على حين تبدو المدرسة هادئة سامقة متعالية ترنو للقلعة المتحدّية فى شموخ الواثق دون مبالاة » .

ويستطرد ڤييت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من الموسيقى انطباعة تعيش فى وجدانه فيقول : « إنّا لا نملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة ، تشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره فى عناية ودقة بالغتين ، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دقّ شأنها . فليست هذه التحفة [الموسيقية] مجرد تآلف بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان فحسب ، بل إنها شىء يفوق ذلك كله ؛ فبفضل جاذبية التوافق الهارمونى وسحر التوزيع الأوركسترالى يرتفع العمل ككل واحد إلى ذروة التعبير الفنى ، فقد عرف المعمارى كيف ينقل تأثيره إلى أعماق النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعمارى ككل بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه »[٢٢] .

وبالرغم من هذه الضخامة لم يهمل المعمارى المقياس الإنسانى ، وذلك بتجزئته



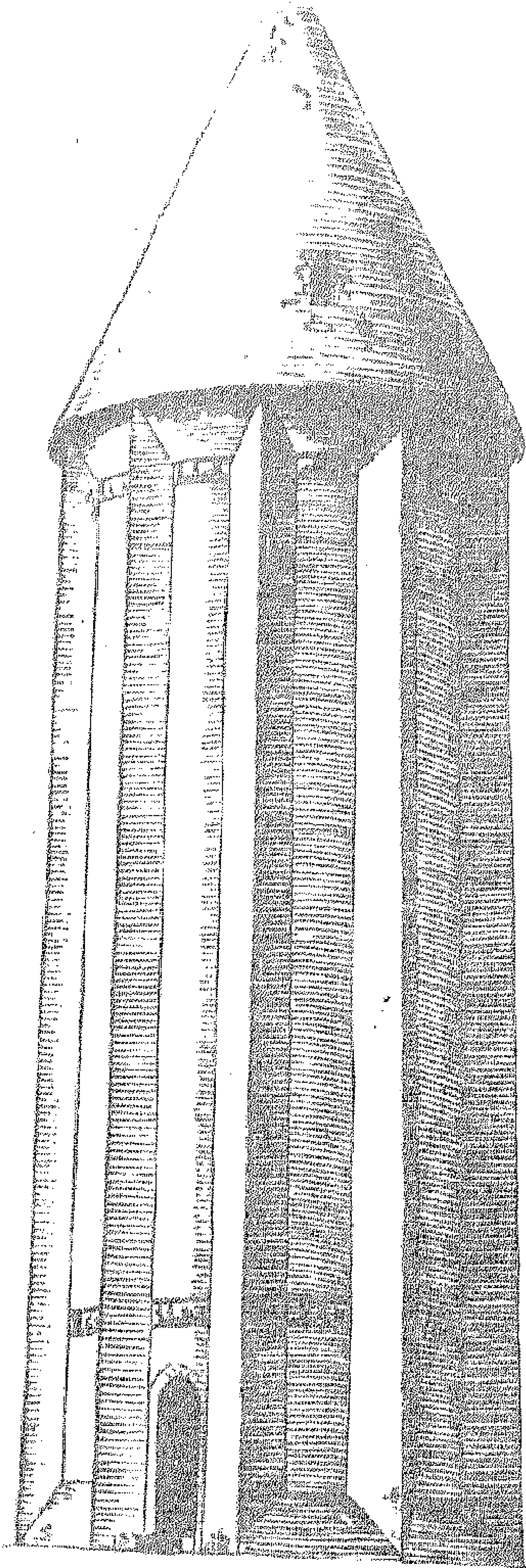
لوحة ٣٧- كنيسة القديس بطرس بروما ورواق الأعمدة المحيط بالساحة

لوحة ٣٨- ضريح جنبادى قابوس (جرجان)

لوحة ٣٩ - ا ، ب ، ج السلطانية . مقبرة خودابنده [أولجايتو]. تصوير كاتب هذه السطور

عناصر المبنى وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدّد العناصر التى ينبغى أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنسانى ، على عكس ما نراه/ مثلاً فى كنيسة القديس بطرس بروما التى « تضخم حجمها – وفق تعليق المهندس حسن فتحى – دون مراعاة هذا التجزىء والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم نتطلع إليه من خلال منظار مكبر . لقد غاب المقياس الإنسانى عن تلك الكنيسة مما دفع برنينى بآخرة إلى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة (لوحة ٣٧) » .

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح «جنبادى قابوس» (لوحة ٣٨) وضريح أولجايتو فى السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٣٩ أ ، ب ، ج) ، وهما من المبانى التى اشتهر عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر



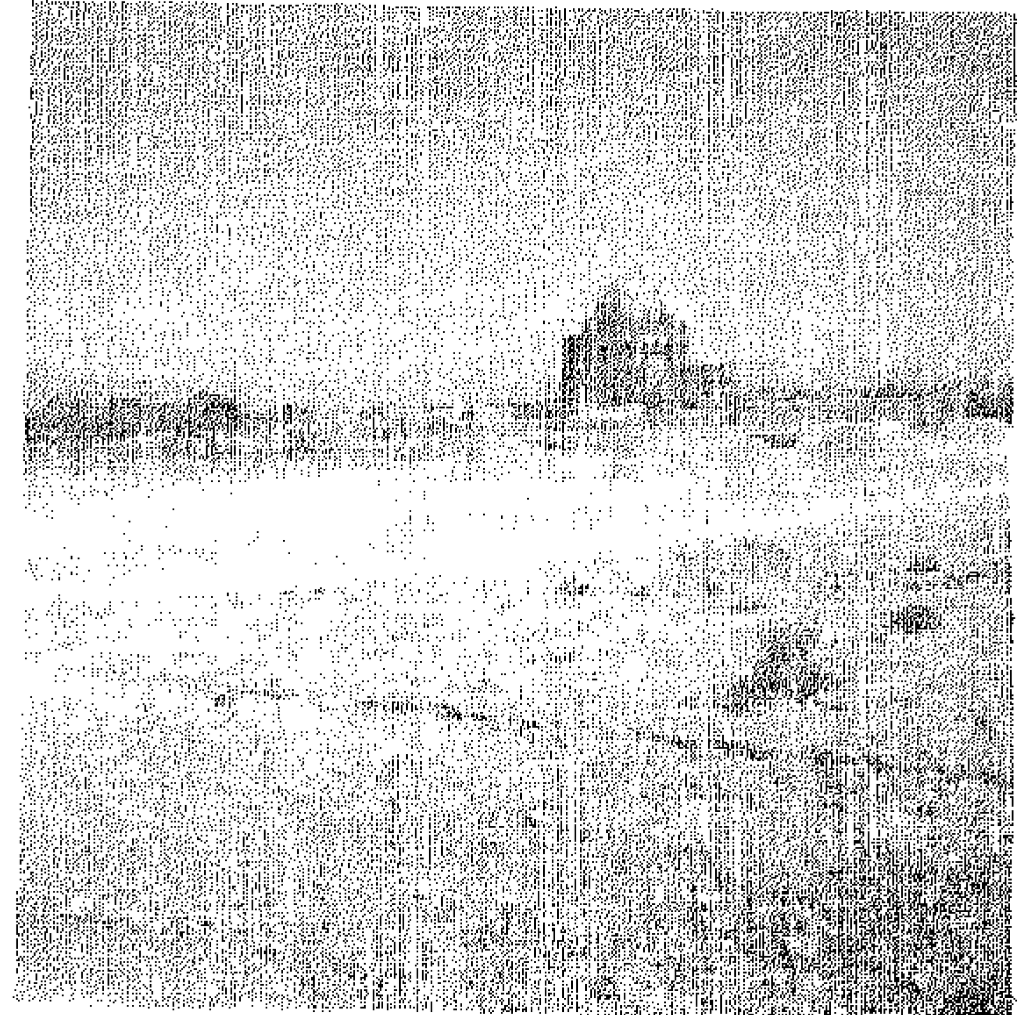
فى نفس المشاهد ، وهى تكشف – كما تكشف مقبرة سنجر فى مرو – عن اتسام أكثر المبانى الإسلامية فى تصميمها بصفة « الوحدة » [٢٣] ، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة ، وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناءون والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التى تعدّ العمارة علماً مبنياً على نسب معينة ، والتى كان المعماريون فى العصر القوطى ثم فى عصر النهضة من أمثال پالاديو وألبيرتى يكشفون عنها فى أعمالهم .

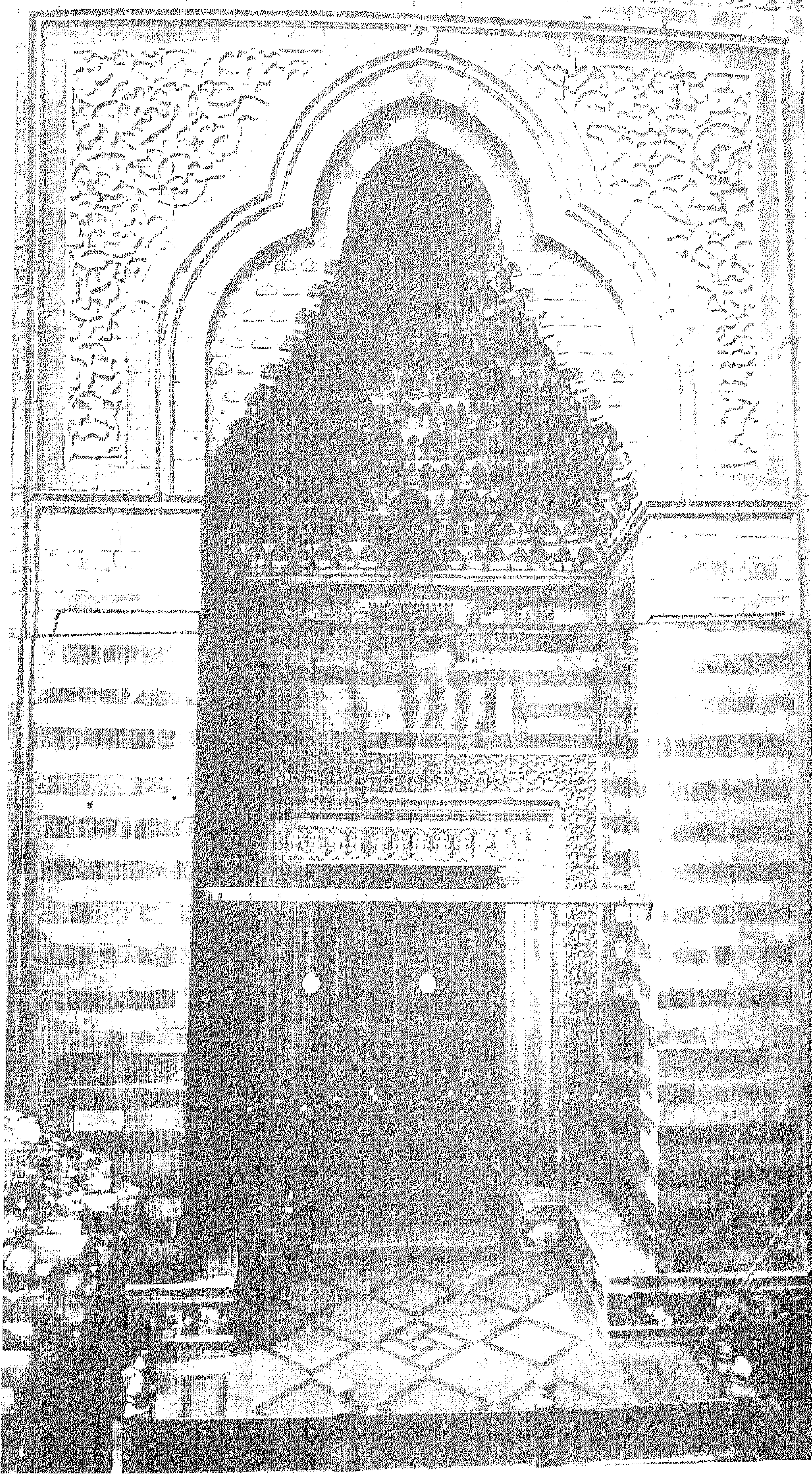
ويأتى اتساق الزخارف ووحدتها فى المقام الثانى بعد التنوع والضخامة ، حيث روعى ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين [٢٤] ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذى بنى عام ١٤٢١ م بقرب باب زويلة بالقاهرة (لوحة ٤٠) ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف فى مبان عديدة ترجع إلى العصر الصفوى بأصفهان ، وجامع أولوڤ ديڤريجى بالأناضول الوسطى الذى بنى عام ١٢٢٨ م (لوحة ٤١) وتَغطّى بزخارف مسرفة فى التعقيد تنتهى إلى جمال يعزّ على الوصف . ذلك أن قواعد التصميم فى توزيع المسطحات المزخرفة فى العمارة الكلاسيكية التى تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة » تختلف تمام الاختلاف عنها فى العمارة التى تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى حين توزع الزخرفة فى الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، نجدها فى الثانية – حيث الجدار موحد السطح غير مقسم إلى حامل ومحمول – قد تشغل المسطح كله دون أن تقلّل قوة المبنى من قيمه الجمالية .

وعلى حين تتحدّد النسب والمقاييس فى النظام الكلاسيكى المكوّن من أعمدة ونُضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود [طوله وقطره] ، لا تخضع عمارة الجدران الإسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفة الحجرات الداخلية فى منطق يتفق مع عادات



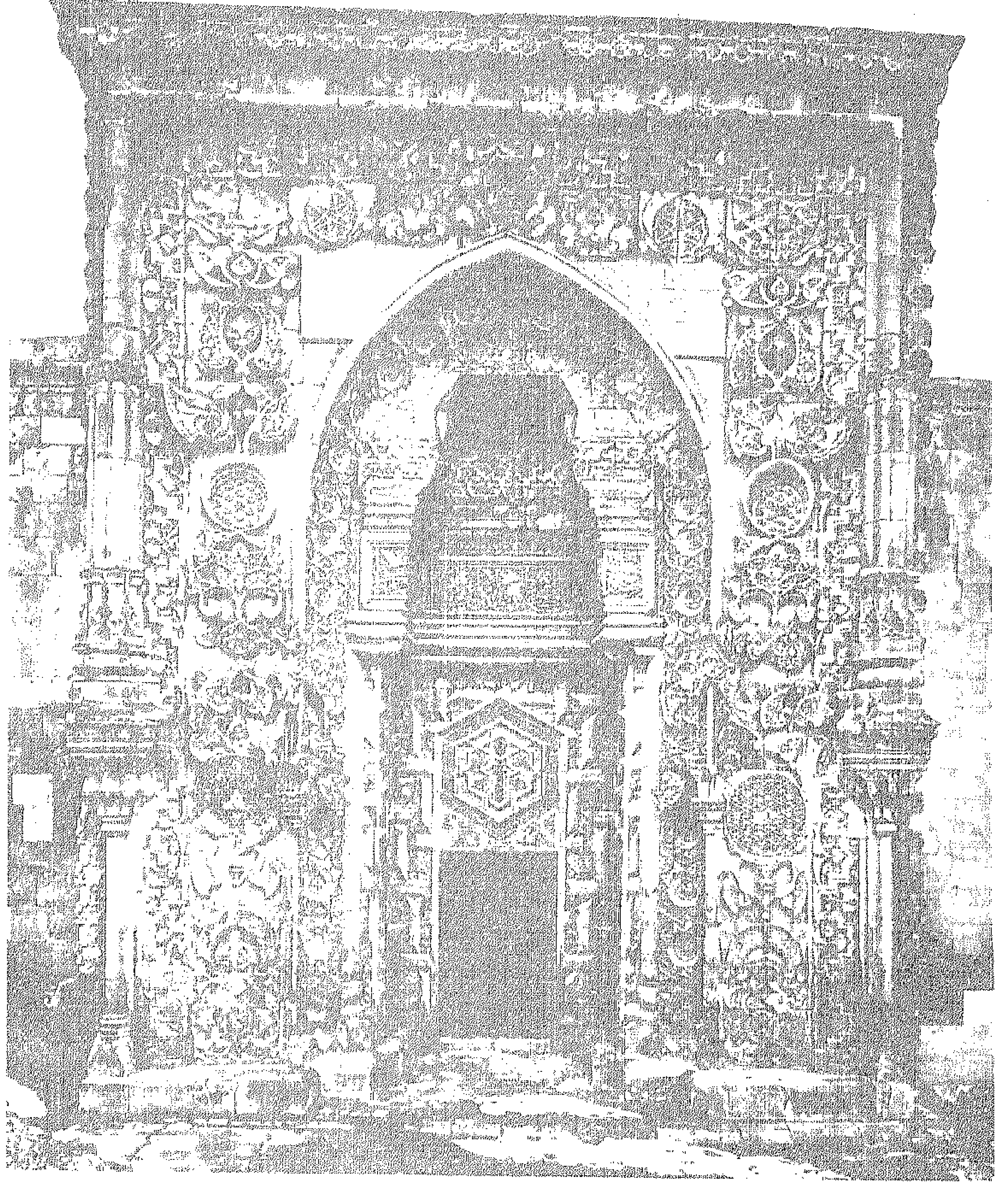






لوحة ٤٠ – مدخل مسجد المؤيد بالقاهرة ، وقد أحيطت فجوة المدخل من أعلى بعقد ذى بتلات ثلاث مما يجعل المقرنصات تبدو وكأنها حشوة زخرفية على العكس من مدخل مسجد السلطان حسن الذى تبدو فيه هذه المقرنصات إنشائية .

لوحة ٤١ – المدخل الشمالى لمسجد ديفرجى الكبير بالأناضول



أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقى للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم فى تحقيق الجمال يكمن فى مراعاة النسب والمقاييس التى تتفق ووجدان الإنسان المسلم .

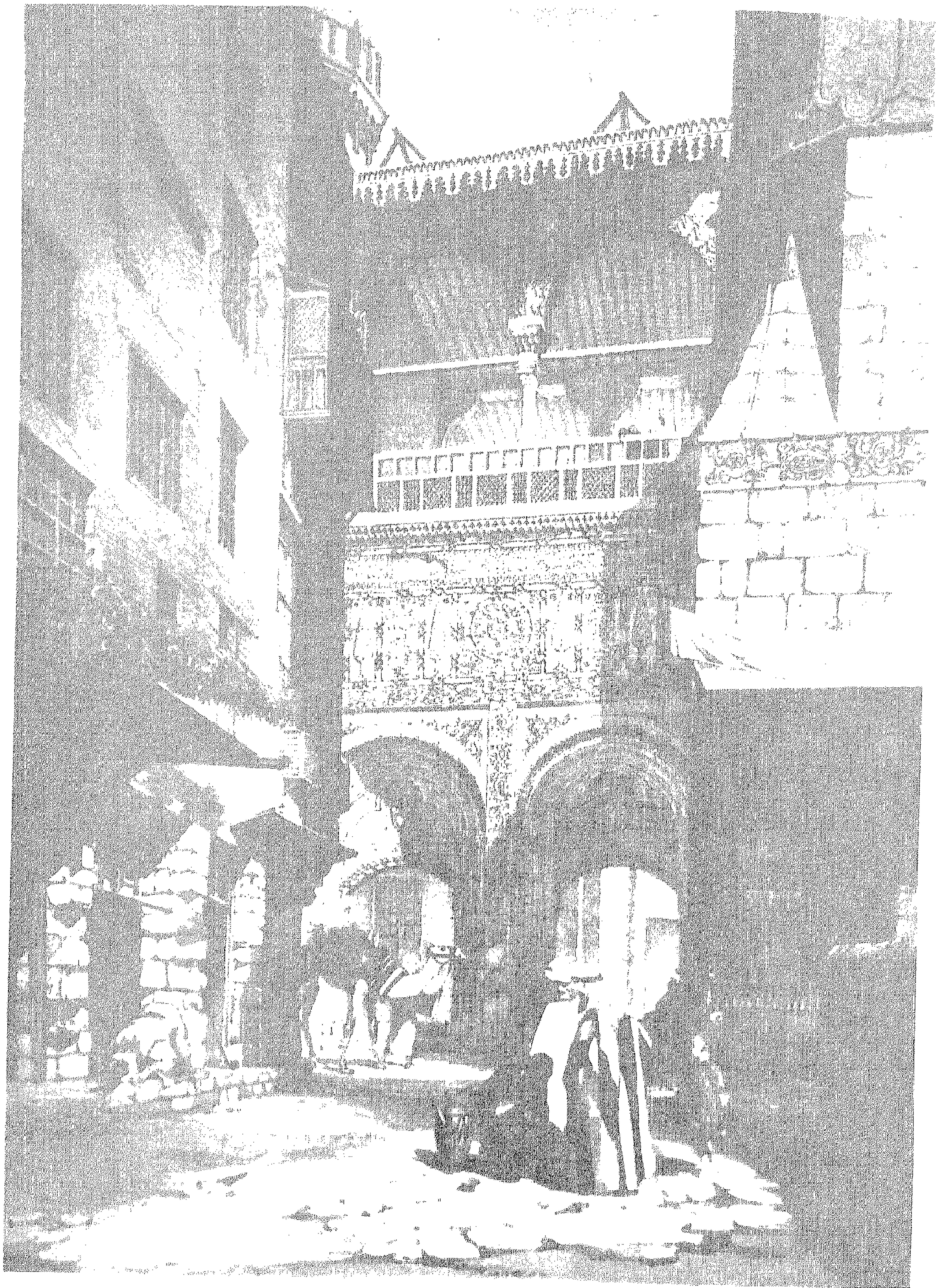
على أن الإسراف فى الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراصُف بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة فى المواضع الهامة من الشكل الهندسى هو فى الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها . وهذا ما يتجلى فى المسجد الجامع بأصفهان (لوحات من ٩٨ إلى ١٠٤) ، حيث نرى مجموعة من البوائك المؤلفة من عقود مدبّبة مستندة إلى دعائم أسطوانية الشكل . وقد أضيف إلى هذا النظام المعمارى – الذى

يُعدّ بصورة أو أخرى من قبيل نظام الأروقة – مقصورتان مقبّبتان بتوجيه من سلجوق ملك شاه (حوالى سنة ١٠٨٢) ، ثم أُجرى تعديل جديد على المبنى فى منتصف القرن الثانى عشر فتحوّل إلى صحن مركزى تحيط به إيوانات أربعة . ولم يشهد المسجد الجامع خلال القرنين الثالث والرابع عشر أية إضافات باستثناء محرابه الغريب الفريد . وفى القرن السادس عشر غُطيت جدران الإيوانات المطلة على الصحن بكسوة زخرفية تختلف نقوشها وتشكيلاتها فى كل إيوان عنها فى الإيوانات الأخرى مما يؤيد فكرة «الوحدة مع التنوع» السابق الحديث عنها .كذلك أصاب الجامع الأزهر بالقاهرة الذى أُنشىء عام ٩٧٢م مثل هذا التغيير حين أمر الخليفة الفاطمى الحافظ لدين الله بتعديل الفناء المركزى أو «صحن الجامع» كى يضم مجموعة ضخمة من العقود والأعمدة ذات الطرز والأساليب الفنية المختلفة المتباينة . ولم يكن يخطر ببال منشىء هذا الجامع أن بناءه سوف يتعرض لكل ما لحقه من تغيرات قلبت تخطيطه الأصلى رأساً على عقب ومزّقت الوحدة المعمارية التى كان يتّسم بها فى بادئ أمره . وقد تكرّر هذا مع بعض أعمال السلف عندما تناولتها بالتعديل أيدى الخلف ممن لم يتوفر لهم الوعى الفنى اللازم ، وتراخوا فى الإلتزام بمضمون التصميم المعمارى أو الزخرفى وانصبّ اهتمامهم على الشكل العام للبناء ، وتركوا التفاصيل للصناع والمزخرفين الذين فقدوا صلتهم بالتقاليد الفنية الموروثة ومضوا يشكلونها وفق هواهم (لوحة ٤٢) .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جملة لتقام مكانها مساجد جديدة تخلّد ذكر منشئ الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتمشى مع أصول العقيدة الإسلامية التى تبجّل الأماكن التى أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئو الجوامع يوقفون عليها العقارات والأراضى الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يتهدم من المساجد إلا التى كانت تخدم أحياء زالت وهجرها أهلوها وتطاولت عليها أيدى الزمن ، وماكان لأحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعى أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التى تعرضت للبلى ، إلا أن فقدان النموذج الأصلى وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يُلجئ المعماريين إلى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذى تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط .

لا ريب إذن فى أن القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية غيرها فى العمارة الأوربية ، الأمر الذى لا يجوز معه تطبيق القواعد الجمالية الأوربية على العمارة الإسلامية . وهذا ما يدعونا إلى عرض مجموعة من الطرز المعمارية المتمثلة فى عدد من الأبنية العظيمة فى الباب الثانى من هذا الكتاب ، وإلى طرح عدد من المسائل المتعلقة بتطورها تتيح للقارئ أن يشارك بنفسه فى تتبعها ومناقشة مفاهيمها الجمالية .

لوحة ٤٢ – مدخل الجامع الأزهر فى صدر القرن التاسع عشر. لوحة محفورة عن هاى.



أشاع البعض أن الإسلام لم يدن للماضى بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلم بصحته فى مجال الحديث عن الفن المعمارى . كما لا يمكن قبول زعم كريزويل بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع فى الجزيرة العربية ، وأن المبانى التى أقيمت فى جنوب الجزيرة(٢٥) لم تكن سوى محاكاة لمبانى مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربى . يصف المهندس فريد شافعى العمارة والفنون فى ذلك العهد بقوله : « فالعرب قد صوروا باللفظ المنثور والمنظوم روائع اللوحات عن الجمال بأنواعه ، وترنموا به شدواً وغناء ، ولابد أنه كانت عندهم إلى جانب ذلك أنواع خاصة من العمارة والفنون ما زلنا نفتقر إلى ما يهدينا إلى خصائصها ومظاهرها ، وذلك بسبب عدم العثور على مخلفات أثرية منها ترجع إلى عصور الجاهلية وصدر الإسلام وهو سبب لا يمكن أن يؤخذ دليلاً على أن العرب هناك لم ينتجوا شيئاً منها »(٢٦) .

وإذا كان من الممكن أن نقول فى طمأنينة بأن قصور الصحراء التى بناها الخلفاء الأمويون فى بلاد الشام لم تكن إلاّ تطويراً خصباً لتلك القصور التى بناها أمراء الغساسنة واللخميون فى القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد ثار جدل عنيف فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن حول الآثار المعمارية فى قصر المشتى بالأردن وهل هى آثار إسلامية أو بيزنطية (شكل ١٦) ، حتى استقر الرأى اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامى فى العصر الأموى حوالى عام ٧٤٠ م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامى فى بلاد ما وراء النهر لم تكن إلاّ نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التى شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التى تتيه جمالاً وترفاً التى بناها حكام الصغد وخوارزم فى أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامى .

وثمة ظاهرة فريدة فى تاريخ العمارة هى ظهور الطراز الإسلامى المتبلور والمتطوّر طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تمثلت بعض الشعوب التى اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كلٌ وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالناحية الزخرفية الغالبة فى إيران ، والناحية المعمارية الغالبة فى مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجاوات المبنية بالطوب اللبن فى الواحات الخارجة بمصر والتى تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقبوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيتين .

وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها فى بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمى قدموا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجاوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقى البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

أصالة العمارة الإسلامية

ولقد ثار الجدل طويلا حول مدى ما فى العمارة الإسلامية من « أصالة » . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة فى أن نجد أسراً حاكمة فى ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة فى البلاد التى تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار تحاكى فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، على حين يظل الفن المعمارى بدوره امتدادا للتقاليد الفنية السائدة فى تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبّقوا فى تخطيطهم لمدينة سامرا التى أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦ م على نهر دجلة المفاهيم المعمارية والفنية التى سادت فى ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قدّرنا أن قصر المدائن المشهور « طيسفون » والذى بناه الساسانيون كان على مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح – الذى يصوّره مؤرخون كالمسعودى والطبرى – وقد تحول إلى فكرة مسيطرة ملحّة فى نفوس الخلفاء العباسيين ومن تلاهم من ملوك الدويلات دفعهم إلى بناء ما يبّزون به من سبقوهم وإن أقرّوا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء فى العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه إلى الأبهة الملكية فى بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية فى تاريخ الفن شيئاً أصيلا وجديداً . وهذه حقيقة لا نظن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى فى التطور الذى لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبى الشكل[٢٧] والتى تعد اقتباسا من طراز محلى قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجدّتها لاسيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعمارى قد استخدم فى تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف مثيلاتها من المبانى الأقدم منها . وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية . فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سنى البقاء ، كما أن الملوك المغتصبى الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويقيمون بديلا عنها ليثبتوا تفوّقهم وامتيازهم ، فى حين يحْجمون عن هدم الأبنية الدينية .

وقديماً أثار الخليفة العباسى المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين

أتباعه السُّنيين حينما جرؤ على هدم ضريحى الحسن والحسين فى كربلاء ٨٦٠ م . أما ميرانشاه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انساق فى تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلة المعالم المعمارية فى الشرقين الأدنى والأوسط ، ناسبين ذلك إلى عوامل التخريب التى كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تهوين من شأن هذا العامل فالحقيقة أن محاولات التجديد فى العمارة من جانب الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً فى التخريب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع إلى كثير من معالم العمران مردّه إلى أن الملوك والحكام – تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم إلى البناء – كانوا يضطرون إلى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عناء وهى اللبن ، على صورة ماكان شائعاً فى العمارة الدنيوية بمصر الفرعونية والبطلمية . والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة فى جامع ابن طولون وفى أغلب المبانى السابقة على العصر المملوكى المشيدة من قوالب الآجر إنما كانت مما نُزح من أطلال مدينة الفسطاط [أى من الطوب الذى سبق استخدامه فى أبنية أخرى] . وقد استخدمت هذه المواد الهشّة حتى فى بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوى الذى بنى حوالى سنة ١٠٥٠ م والذى كشفت عنه الحفائر الأخيرة فى أفغانستان ، وقصور سامرا الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعى أن تتداعى أمثال هذه المبانى قبل أن تمتد إليها يدٌ بالهدم أو بالتخريب .

ويصحّح مايكل روجرز المبالغات التى ذهب إليها المؤرخون فى وصف ما ارتكبه المغول من تخريب فى معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاءً يكشف بوضوح أن عدد المبانى التى سلمت فى فترة الغزوات المغولية بين سنتى ١٢٠٠ م ، ١٢٥٠م تفوق بكثير تلك التى سلمت فى المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ – ١٣٥٠ م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هى أن كثيراً من تلك المبانى كان مرتجلا سيئ التشكيل المعمارى ردىء الصنعة بما فى ذلك القصور الفخمة التى كانت جدرانها تُكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام فتحجب بأناقتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك فى عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه فى كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروى المقريزى أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت وتهدمت بعد سنتين فحسب من بنائها . ومما يدعم هذه الحقيقة أيضا أن مسجد على شاه فى تبريز(٢٨) قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الإيمان بأن ما يبنيه الإنسان من عمارة مصيره إلى زوال ؛ وهو إيمان تعزّزه رداءة مادة البناء الهشّة وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذى كان يخصّ به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيرا ، حتى لتزول القصور والبيوت المُقامة من اللبن وتندثر سريعا بينما تظل بيوت العبادة

قائمة طويلا ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المبانى التى بقيت على الزمن سواء فى القاهرة أو فى الشام أو فى الأناضول هى تلك التى بنيت بالآجر وتوفّر لها صُنّاع مهرة .

وثمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذى أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعى للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال فى أوربا خلال العصور الوسطى وبصفة خاصة فى منتصف القرن الثالث عشر حينما كان المهندس المعمارى أو رئيس البنائين يُعدّ عضواً له قيمته فى نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب «دكتور» وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زيًّا أكاديميًّا متميزاً ، وخلع على نفسه صفات شرفية تُنقش على شاهد قبره[٢٩] . ولا نجد فى الإسلام ما يُشبه ذلك تماما ، وإن كان الصناع والمهندسون فى دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماءهم وتوقيعاتهم على كثير من المبانى مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبوّءوا فى ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعمارى أم لملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندرى هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه أو أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن صادفنا توقيعاً على فسيفساء مسجد كما هو ثابت فى الجامع الكبير فى ملطية بالأناضول مصحوبا بلفظ «عمل فلان» فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذى قد اضطلع ببناء المسجد أم انفرد بتنسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجرى دراسة مفصّلة للآثار التى نقش عليها اسم الصانع أو توقيعه لأمدّتنا بمعلومات قيّمة تجيب عن بعض هذه التساؤلات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجّل شيئا عن الصُّناع الذين أسهموا فى بنائها ، بل سجّل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذى تم فى ظله البناء . ومن الغريب أن يأتى هذا الترتيب معكوسا فى نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ نرى أن السلطان الذى أُرسى فى عهده البناء هو الذى يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، فى حين لا ينال الواهب نفسه إلا إشارة عابرة حيث يُذكر اسمه عارياً مجرداً . بيد أنه كثيرا ما بلغ المستوى الفنى المعمارى حظًّا من السمو والجودة بحيث يضاهى أعظم الآثار المعمارية فى أوروبا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة فى البناء هنا وهناك إلى حد بعيد .

* * *

وكما جاءت العمارة الإسلامية موحّدة الطابع متشابهة الروح فى شتى أنحاء العالم الإسلامى من أواسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسى ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى فى المبنى الواحد الذى كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصلى والأصيل ، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه ، وهو ما تجلّى فى المسجد الجامع بقرطبة الذى استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديداته مائتى عام اشترك فيها مئات من أهل

الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاچين بعد أربعمائة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقى ، لاسيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على غرار ملوية سامرا (لوحة ٤٣) .

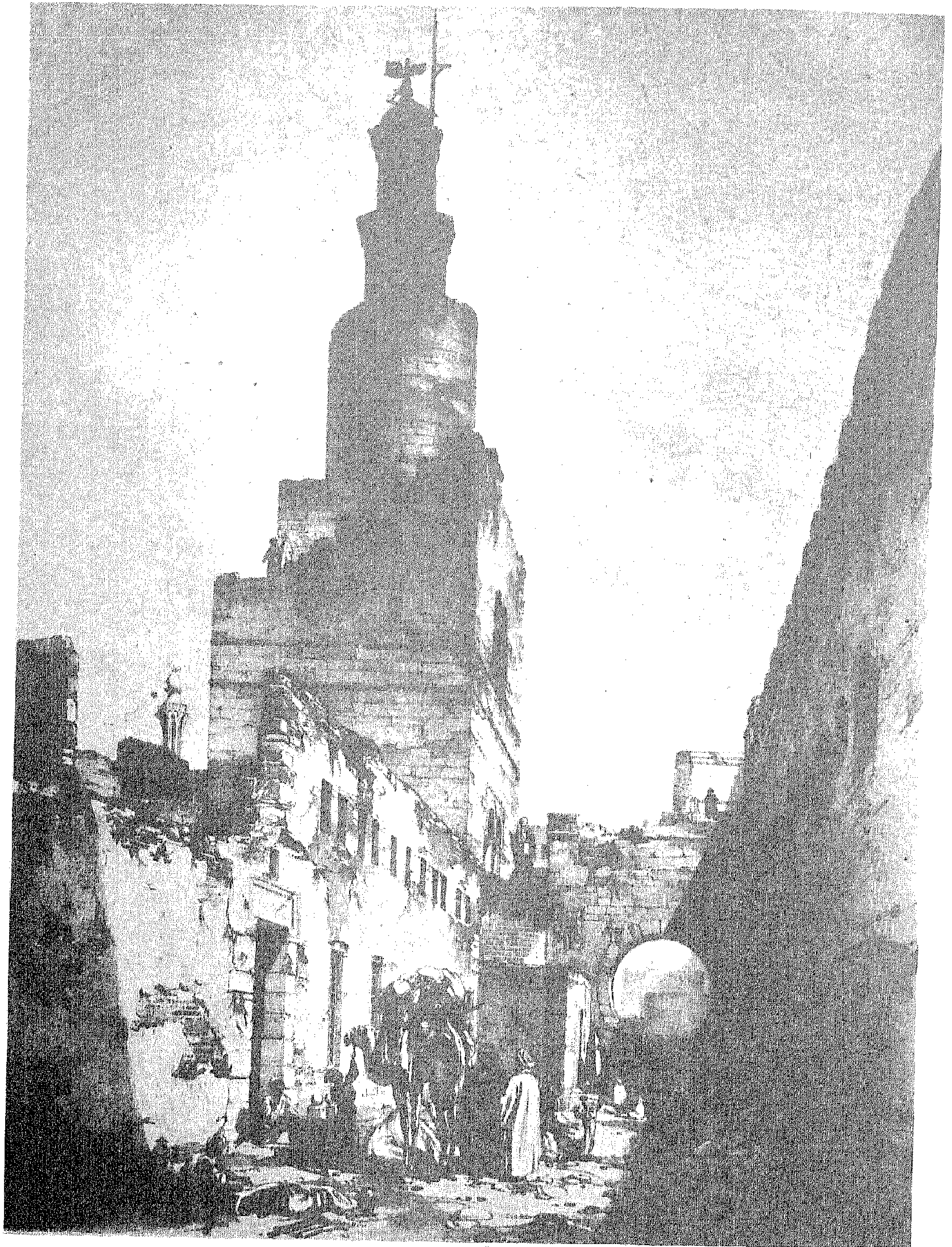
كذلك نلحظ الظاهرة عينها فى المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بناؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ثمانية قرون بدأها التيموريون فى القرن العاشر ثم تعاقب على استكماله السلاجقة والإيلخانات وبنو مظفر ثم الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم يبح لنفسه الخروج على الطابع الأصلى الأصيل عمارةً وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعمارى عبر الزمن هو تعبير فنى عن وحدة العقيدة التى يرمز إليها المبنى مهما اختلف الزمان أو المكان .

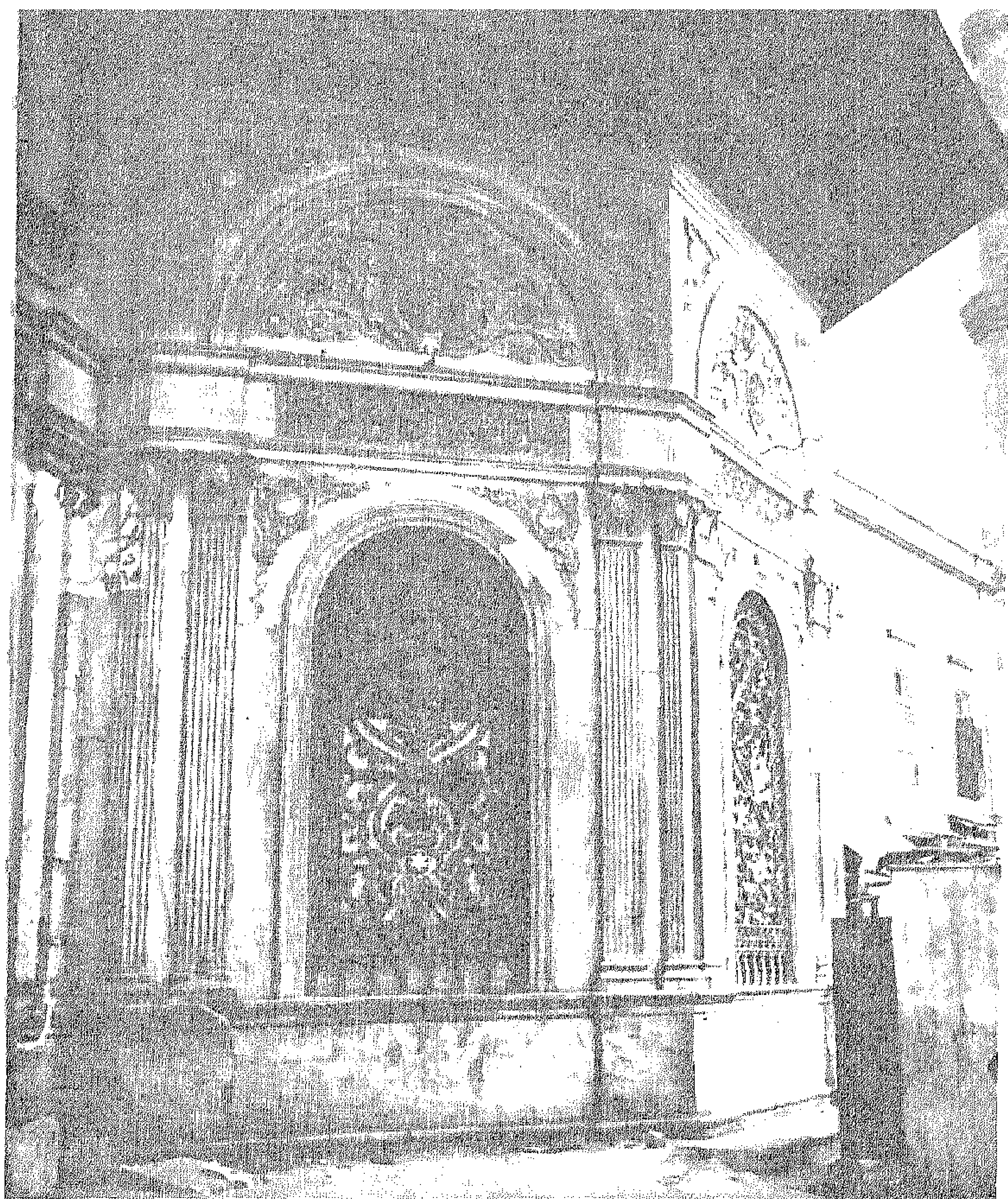
وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلت من المبانى العامة ، وهو اتهام ظالم فإن كثرة من المبانى كانت تؤدى وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التى أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وسُبُل الماء العامة والقيساريات [٣٠] والأسواق والمدارس والخانات والوكالات والمستشفيات كبيمارستان قلاوون . ولا يعنى اضطلاع بعض القادرين بالجانب الخيرى فيها والسهر على رعايتها إلى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المبانى لم تكن مبانى عامة ، وقديما تنافس الموسرون اليونان والرومان فى الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون «السبيل» أعظم ما يُثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أمجاد أى شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله فى سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وبزّه فى حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبلة القاهرة والذى ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سُئل عن خير عمل من أعمال البِرّ فأجاب : «سقاية الناس» .

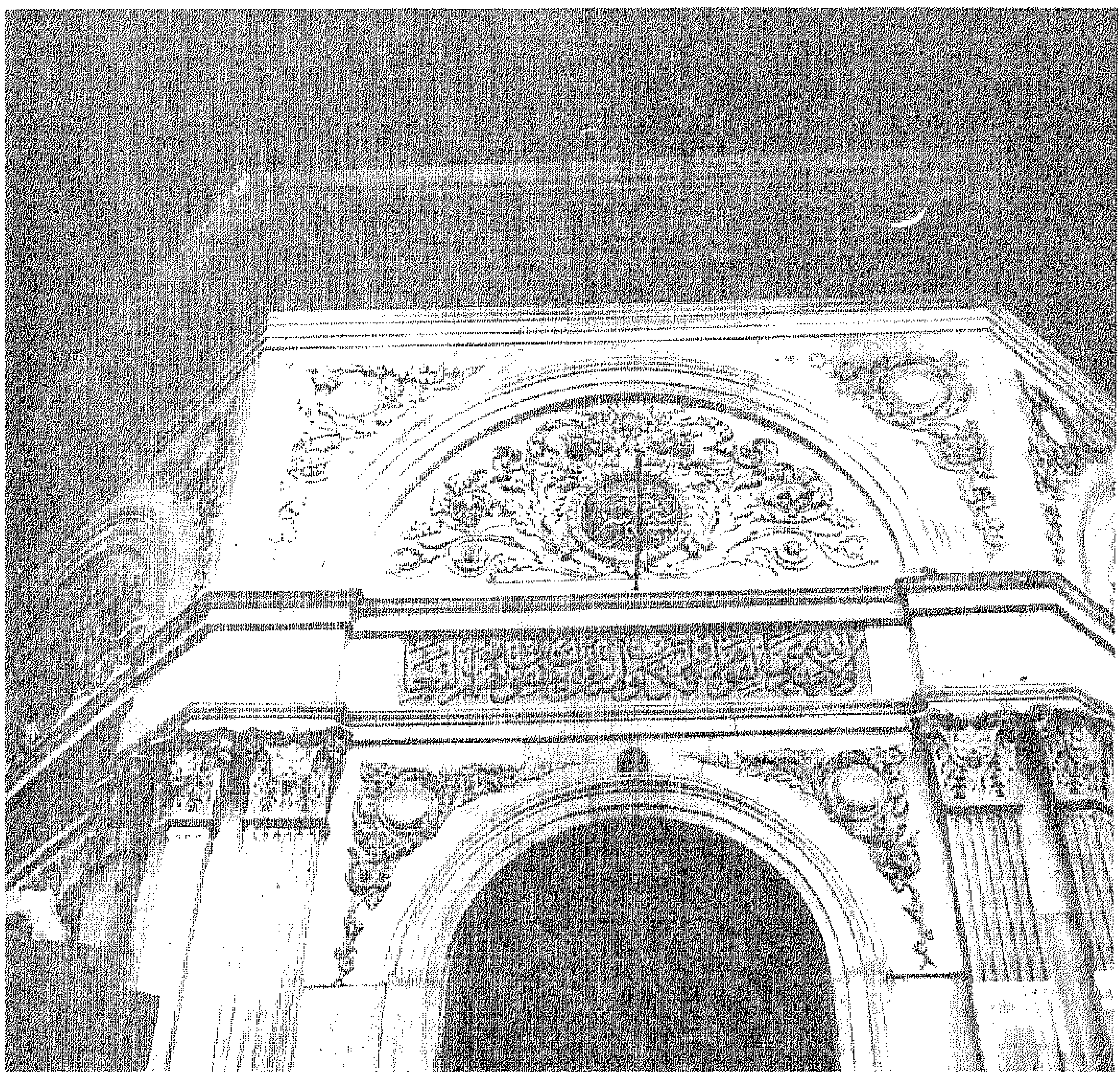
وكانت الأسبلة تُبنى فى مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مبانى مستقلة منفصلة تُبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور فى ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معمارى خاص بصنابيره المثبّتة من وراء مشبّكات من البرونز ، ويُلحق بها فى كثير من الأحيان بناء يُستخدم كتّابا لتحفيظ القرآن .

وفى أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثمانى الدائرى الهيئة ، تعلوه زخارف تشدّ الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصّليبة (لوحة ٤٤ أ ، ب ، ٤٥) . ويبدو فى الطابع العثمانى للسبيل أثر الطراز الإيطالى فى بناء النافورات .

لوحة ٤٣ – منارة ابن طولون فى صدر القرن التاسع عشر . لوحة محفورة عن هاى





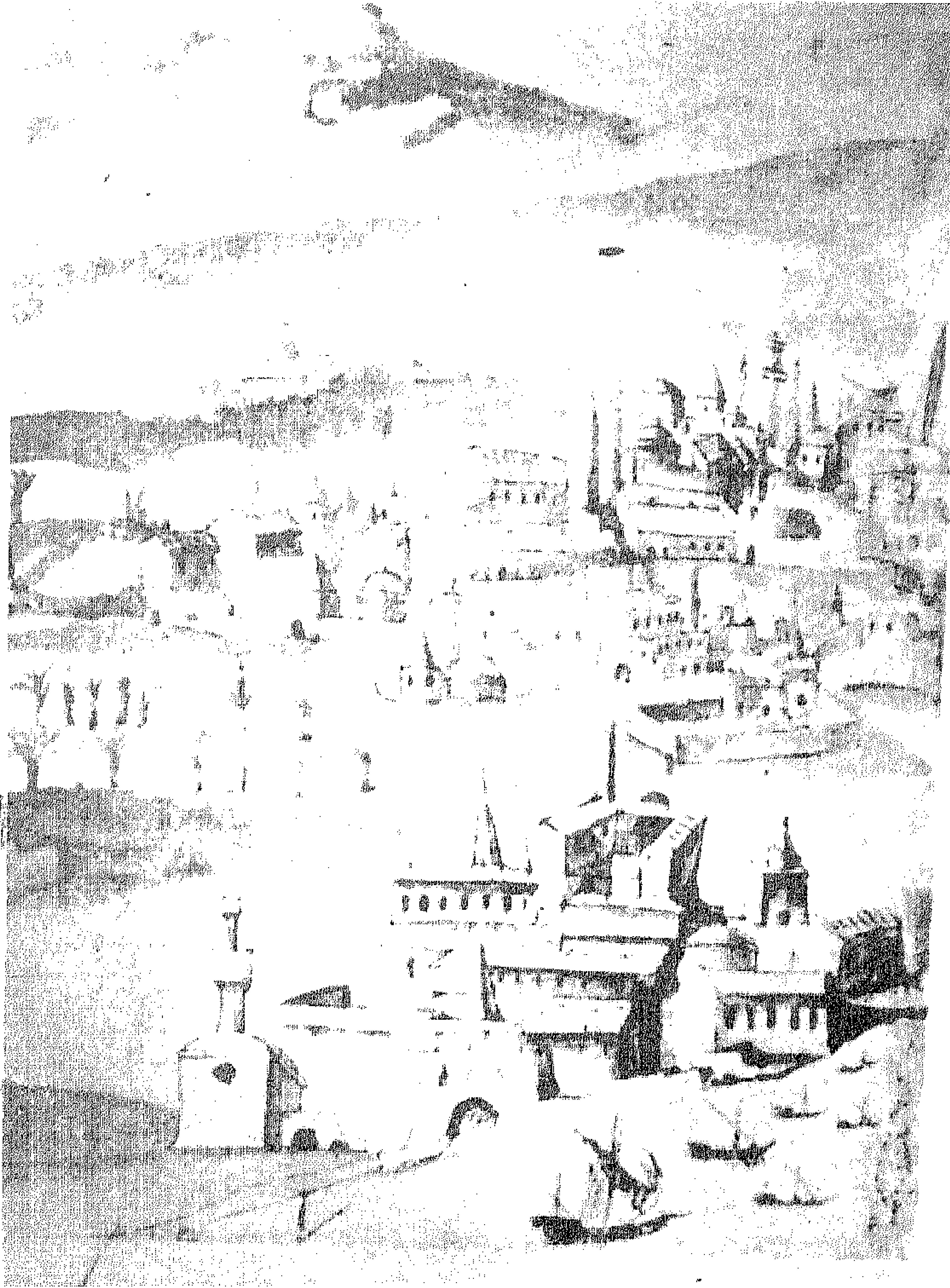


لوحة ٤٤ – أ ، ب سبيل أم عباس . تهجين زخارف الباروك بالعناصر الأناضولية

لوحة ٤٥ – سبيل البدوية . لوحة محفورة عن هاى



لاشك أن أحد السمات اللافتة فى العمارة الإسلامية هو تركيزها على الداخل أكثر منها على الخارج . وخير ما يعبر عن هذه السمة هو المنزل الإسلامى المشيد حول صحن داخلى ، ويطل على العالم الخارجى من خلال جدران عالية تتخللها نوافذ صغيرة الحجم ومجموعة من المشربيات تهيئ الانفتاح على الخارج دون إخلال بالحجاب ، وتخدم أهداف التهويه



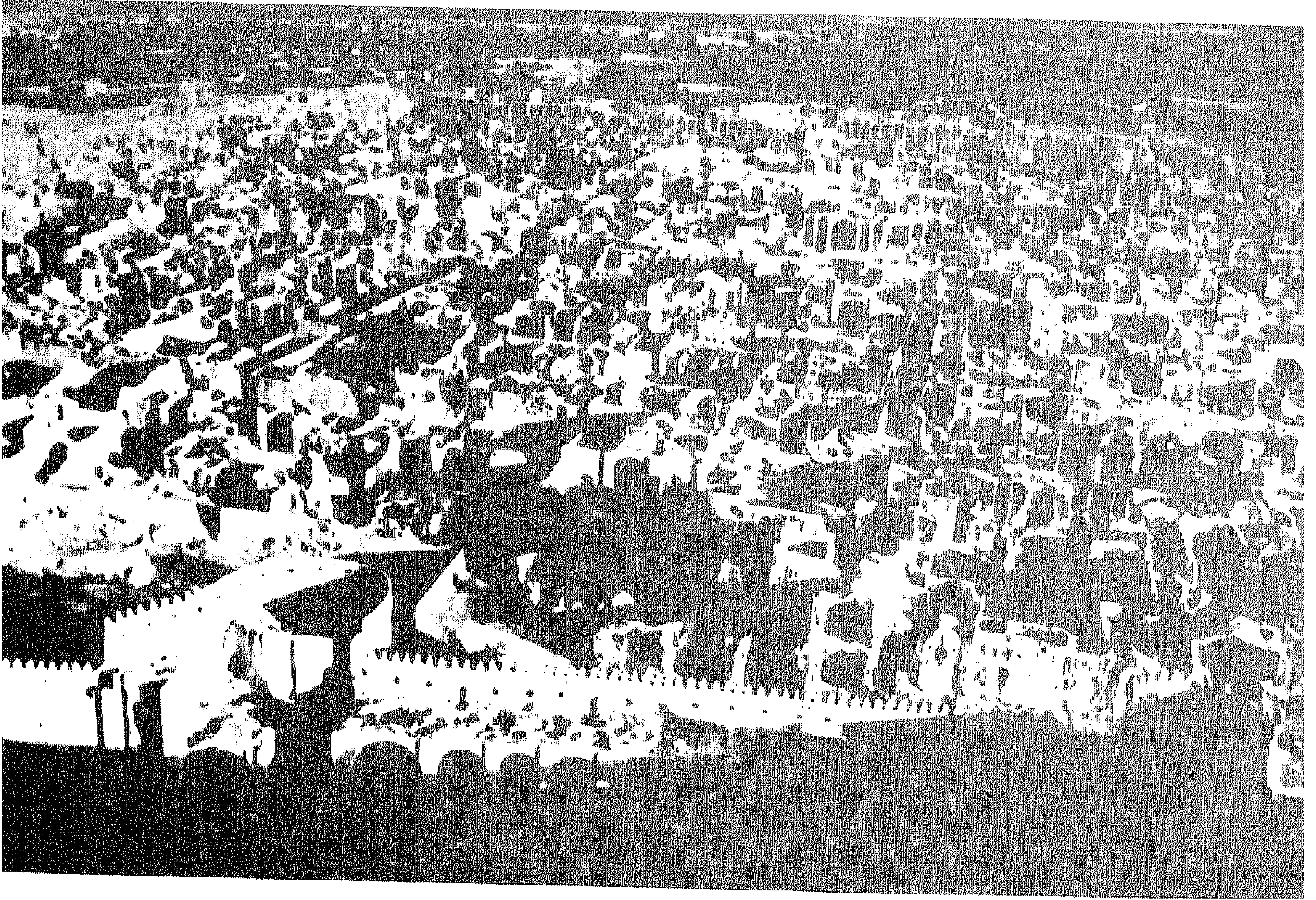
لوحة ٤٦ – تصل إلينا عمارة القرون الماضية عبر اللوحات التى رسمها الرحالة الأوربيون ومن أطلال المدن القديمة

ا – مدينة بصعيد مصر رسمها فنان من البندقية حوالى عام ١٥٦٥

ب – أطلال مدينة بام القديمة فى الجنوب الشرقى من إيران مازالت تحمل لنا بصمات تخطيط المدينة الإسلامية

والإضاءة والإظلال والإشراف . وكانت العادة أن تتجمع عدة منازل ضمن تجمع كبير تحوّطه الجدران ، يلج إليها الناس من خلال بوابة تؤدى إلى مجاز تتفرع منه الممرات [الحارات] للوصول إلى دور السكنى . ومثل هذه الدور وهذه التجمعات هى التى تعطى للمدينة الإسلامية القديمة مظهرها المميز الذى لا تخطئه العين (لوحة ٤٦ أ ، ب) .

ولقد اعتاد بعض الكتاب الأوربيين التشكيك فى وجود مفهوم إسلامى لتخطيط المدن متناسين الفارق الجوهرى بين الظروف الجغرافية والعوامل المناخية وطبيعة عمليات التحضّر ، بمعنى الانتقال من معيشة البداوة إلى سكنى المدن بين الغرب والشرق . فيذهب أوليج جرابار إلى أن : المدينة الإسلامية ليست غير سلسلة من الصراعات بين أقطاب متنافرة غير قابلة للامتزاج فى أغلب الأحيان خاضعة لمتغيرات الزمان والمكان أكثر منها كيانا اجتماعيا وعضويا خاضعا لسُنّة التطور الاجتماعى . . . وأنه إذا كان قد طرأ على مجريات التحضر فى المدن الإسلامية بعض التطور فى الفينة بعد الفينة ، فإن مرّد ذلك إلى نزوات الحكام أو نزغات السلطة القائمة(٣١) . ويرون كذلك أن المدينة الإسلامية كانت تفتقر إلى



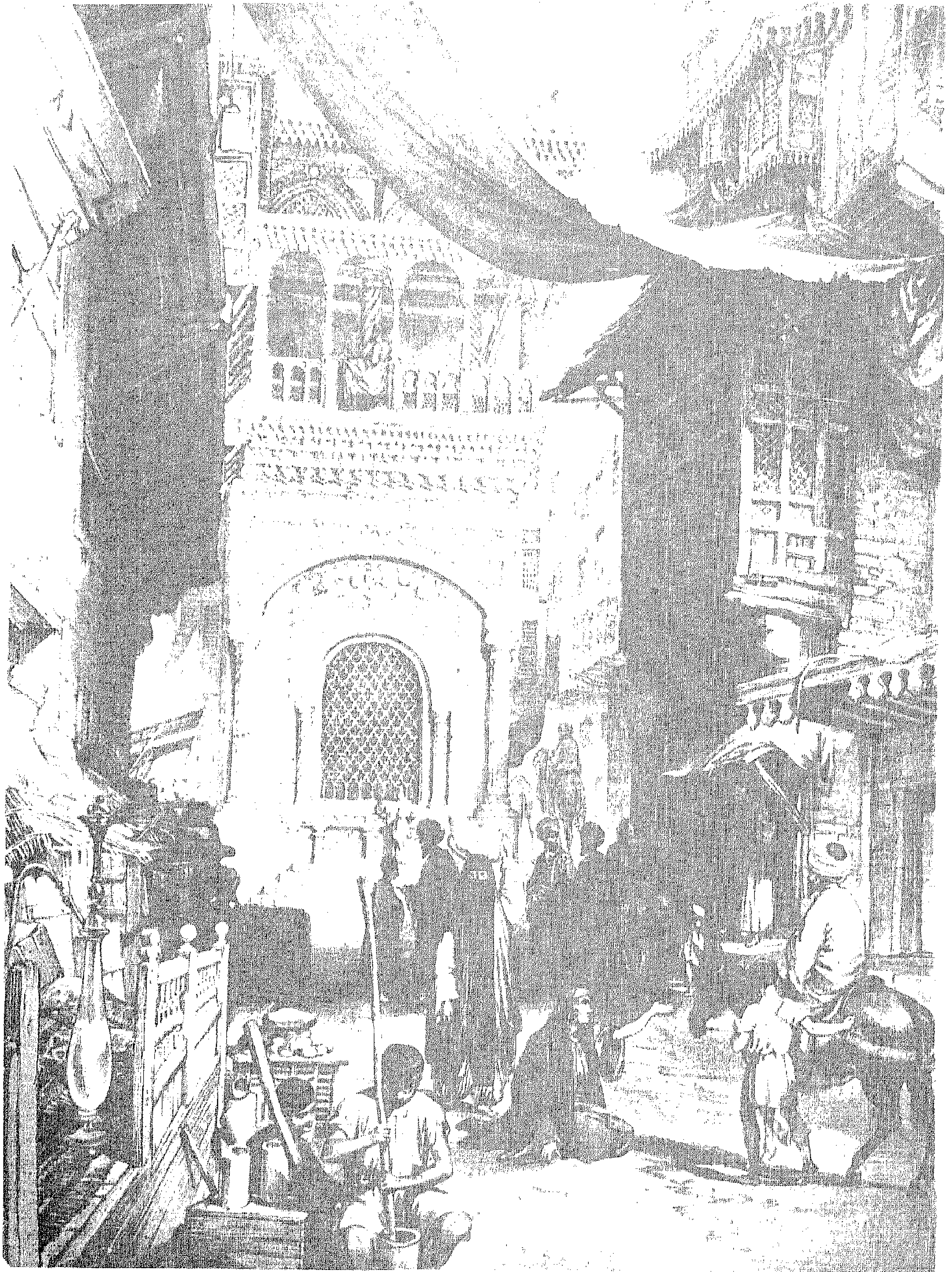
نظام المجالس البلدية بمفهومها المعاصر ، غير أن العبرة ليست فى شكليّات التنفيذ بقدر ما هى فى جوهر تخطيط المدينة ونموّها . فلم يكن تخطيط المدينة الإسلامية يتم دفعة واحدة لكافة أنحاء المدينة بإعداد مسقط عام لها كما لم يكن يتم كما يزعمون بطريقة عفوية ، بل كان يجرى وفق مستويين أحدهما « التخطيط الواعى »[٣٢] وهو ما كان يُطبّق حين البدء فى إنشاء المدينة منصبًّا على تخطيط إطار المدينة العام ، ويشمل سورها وبواباتها المتصلة بطرق القوافل وبالقصبة التى تخترق المدينة من أحد طرفيها إلى الطرف الآخر وتمرّ بقلب المدينة الذى يضم المسجد الجامع وقصر الخليفة أو الحاكم ومن حوله قصور ودور علية القوم . أما المستوى الثانى الذى يشمل الطرق الفرعية والمساكن المتكاثرة على مرّ الزمن ، فهو وإن كان يتم بطريقة تلقائية ، أى بلا تصميمات مسبقة إلا أنه كان محكوماً بعاملين : العُرْف الحتمى ، والتخطيط والعمارة معاً فى أبعاد الفراغ الثلاثة طبقاً لظروف ما قد يُستحدث من مبان .

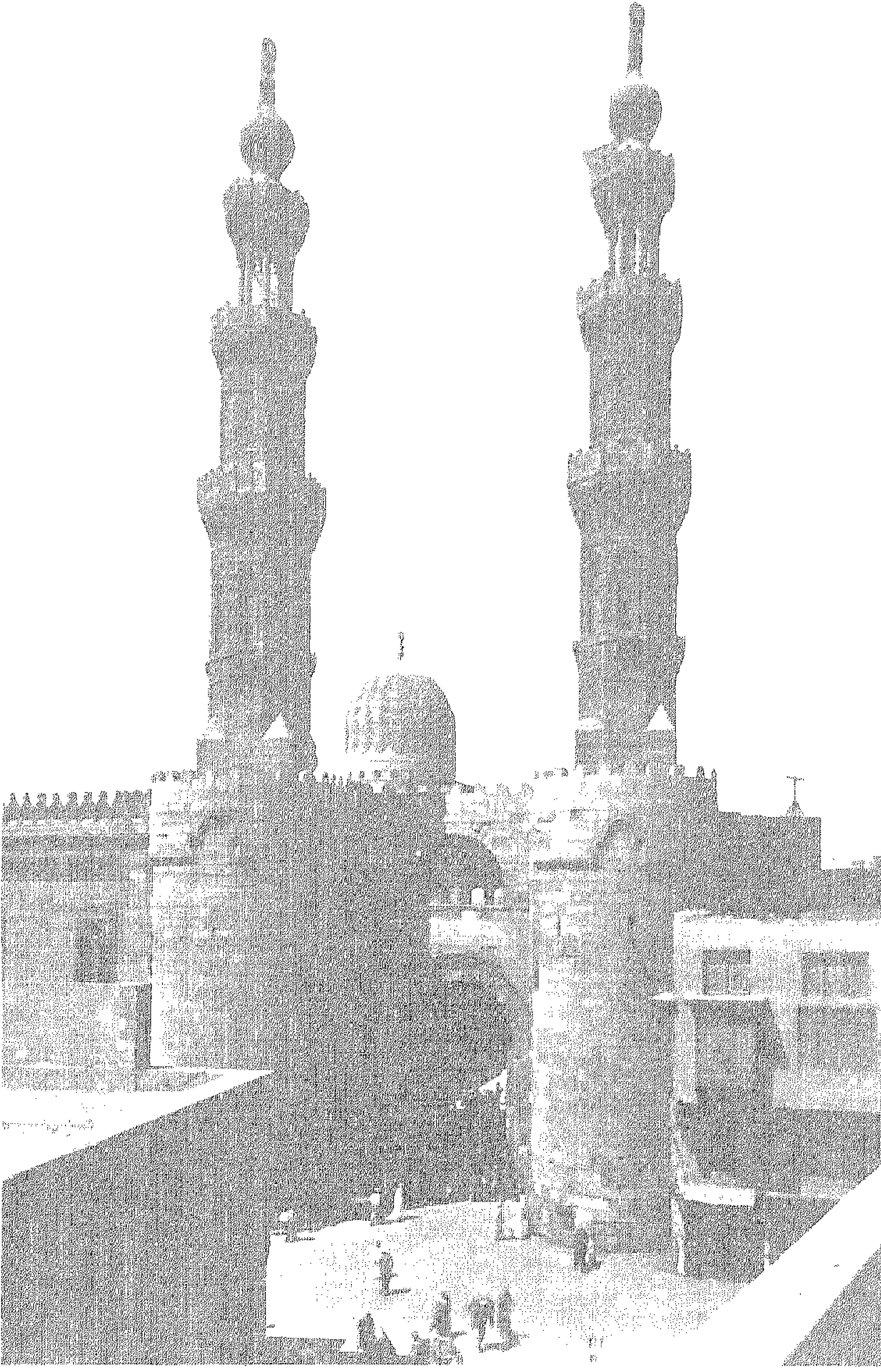
وقد وقع اختيار الخلفاء الفاطميين فى القاهرة على منطقة الجمالية التى تتوسط المدينة لبناء قصورهم . ومن ذلك قصرى المعز الشرقى والغربى [الكبير والصغير] اللذين توسّطا المدينة بالقرب من الجامع الأزهر ويطلان على القصبة ، وقد طواهما الزمن ولم يبق من ذكرهما سوى تسمية شارع بين القصرين (لوحة ٤٧ وشكل ١٥) . وكانت المكانة الاجتماعية لأصحاب البيوت تُراعَى فى التخطيط من حيث موقعها قُرباً من القصبة أو بُعداً عنها ، من ذلك قصر بشتاك ، وقصر محب الدين الشافعى الموقعى ولم تتبق منه سوى قاعة فخمة تشى بعراقته ، وقصر جمال الدين الذهبى شهبندر التجار ، وبيت السحيمى (لوحة ١ ملونة) .

ومما يؤكد أنه كان ثمة نظام للمرور داخل الشوارع الرئيسية أن القوافل الوافدة من الشام كانت تدخل إلى قاهرة المُعزّ من الجنوب عند باب زويلة (لوحة ٤٨) مخترقةً القصبة ، وما تكاد تفرغ من مهمتها حتى تتجه شمالا عبر باب الفتوح (لوحة ٤٩) أو باب النصر (لوحة ٥٠ أ ، ب) ، بينما تسلك القوافل القادمة من بلاد المغرب اتجاهاً عكسيًّا فى مرورها بقلب المدينة .

وكان العُرف المتبع فى بعض قواعد التخطيط ، مثل مراعاة العوامل الجوية ومتطلبات الأمن والناحية التعبيرية الجمالية مطبّقاً فى كلا المستويين الواعى والتلقائى . فكانت الشوارع والحارات تُخطّط متعرّجة ضيقة لأن المساكن والقصور والمبانى العامة تضم أفنية وحدائق تستقبل الشمس والهواء من ساحاتها الداخلية التى لا تجعلها فى حاجة إلى الشارع المتسع ، فاقتصر اتساعه على ما يفى بمطالب المرور وغدو الباعة الجائلين ورواحهم . كما كان بتعرّجه وضيقه يوفّر مساحات ظليلة ، ويتيح اختزان الهواء الرطب ليلا حتى يُشيعه أثناء ساعات القيظ ملطّفاً من حرارة الجو ، على العكس من الشارع المستقيم الواسع كالبولفار الأوروبى المعاصر الذى تستبيحه الريح صباحا ومساء .[٣٣]

لوحة ٤٧ – مشهد فى الطريق بين القصرين . لوحة محفورة عن پاسكال كوست





لوحة ٤٨ – باب زويلة وقد استخدم برجا المدخل قاعدتين لمنارتى مسجد المؤيد.
لوحة ٤٩ – باب الفتوح. لوحة محفورة. عن كتاب «وصف مصر»
لوحة ٥٠ أ – باب النصر، لوحة محفورة عن كتاب «وصف مصر»
لوحة ٥٠ ب – باب النصر وسور القاهرة. لوحة محفورة عن هاى.

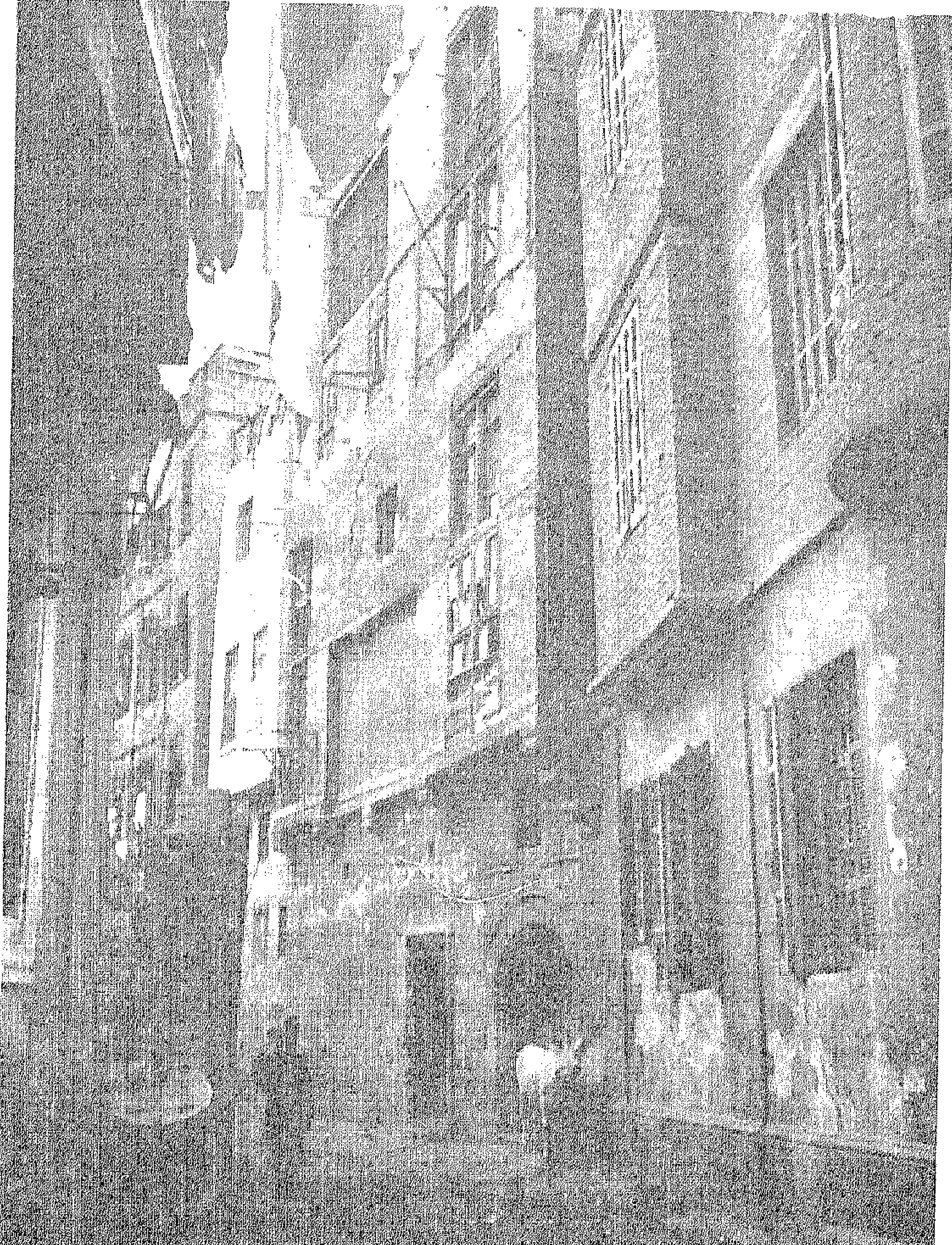
على أن تعرّج شوارع المدينة الإسلامية الذى يجعلها مقسّمة إلى أجزاء مُغلقة المطلّ أى مقفولة المنظر[٣٤] يوفّر للسائر فيها ميزة سيكولوجية توحى له بقصر المسيرة التى عليه أن يقطعها، وذلك بتنسيق تجزئته فى نقط بؤرية [٣٥] كمبنى جامع أو سبيل أو قصر على سبيل المثال (لوحات ٥١، ٥٢، ٥٣).

وكان الجائل فى المدينة يُواجَه بأبنيتها التى تتدرّج وفق أهميتها حتى يلتقى بأعظمها شأنا فى









لوحة ٥١ – الطرق مغلقة المطل أو مقفولة المنظر [شارع الدرديرى متجهين غربا صوب شارع المعز لدين الله] . ويبدو مسجد الدرديرى بمئذنته مكونا نقطة بؤرية فى نفس الشارع ذى المنظر المغلق تفوق فى أهميتها النقطة البؤرية للمنزل عند المنعطف ، مما يضفى على الشارع اتجاها أماميا وخلفيا .

لوحة ٥٢ – الطرق مغلقة المطلّ أو مقفولة المنظر [شارع الدرديرى إلى جوار الأزهر متجهين شرقا مستدبرين شارع المعز لدين الله] .

لقد أثرت انحناءة الشارع على تربيع الحجرات . وإذ كان الدور الأرضى مخصصا للخدمة فلم يكن ثمة داع لتربيع حجراته المطلّة على الشارع على حين تطلب الأمر تربيع حجرات الدور الأول فوق الأرضى المخصصة للمعيشة والاستقبال حتى لا تبدو منبعجة ، وترتب على ذلك خلق مشكلة معمارية قدّم لها المعمارى حلا موفقا بإنشاء كوابيل تتفاوت فى البروز ، وصمّم الواجهة بتنسيق الأسطح البارزة مما بعث الحياة فى التصميم كله وخلق نقطة بؤرية فى منعطف الشارع .

لوحة ٥٣ – عمارة تقليدية من المنطقة الساحلية [الإسكندرية] يبدو انفتاحها على الداخل وانغلاقها على الخارج باستثناء فتحات المشربيات فى الأدوار العليا . ويتجلى بوضوح تقسيم الشارع إلى أجزاء « مغلقة المطل » وكأنها امتداد لفكرة انفتاح المنزل على الداخل على مستوى المدينة [لوحة محفورة عن كتاب وصف مصر]

لوحة ٥٤ – منزل الكريتلية حيث استخدم المهندس المقرنصات فى إعادة تربيع حجرات الدور الأول المخصّص للمعيشة

النقطة البؤرية التى تمثّل قلب المدينة ، شأنها فى ذلك شأن الذروة «الكريشندو» فى الموسيقى . وهكذا أضيفت الناحية التعبيرية الفنية إلى تخطيط المدينة ، الأمر الذى يمتنع مع استقامة الشوارع وتعامدها فى الطرق الواسعة المعاصرة (لوحة الغلاف) .



ولقد أتاحت تعرّجات الشارع الفرصة للمعمارى كى يظهر مواهبه فى ابتكار الحلول لمعالجة مشكلة «تربيع» الحجرات . وكان الدور الأرضى فى العادة يشمل المخازن وحجرات الخدمة ، ولا ضير فى أن تكون هذه الحجرات غير تامة التربيع ، ولكن ما نكاد نبلغ حجرات المعيشة فى الدور الأول حتى يتعين على المعمارى التحايل لتربيع حجراته ، ومن ثم لجأ إلى استخدام الكوابيل أو المقرنصات (لوحة ٥٤ ، وشكل ١٤) . وهكذا يتضح لنا أن التشكيك الذى أثاره بعض مؤرخى الغرب حول تخطيط المدن الإسلامية لا سند له من الواقع ، بل من الواضح أنه كان ثمة وعى كامل بالقيم الجمالية فى التخطيط والعمارة ، وكان العُرْف السائد والتقاليد الفنية هى التى تحمى هذه القيم الجمالية[٣٦] .

وقديماً وصف جوبينو الفيلسوف الرحالة والدبلوماسى الفرنسى من القرن الثامن عشر ،

لوحة ٥٥ – بركة الأزبكية بمدينة القاهرة ، وهى إحدى البرك التى صار تجفيفها بعد التحكم فى مناسيب نهر النيل بواسطة القناطر الخيرية وتم استصلاحها وغدت مركز مدينة القاهرة فى أواخر القرن التاسع عشر [لوحة محفورة عن كتاب « وصف مصر »]

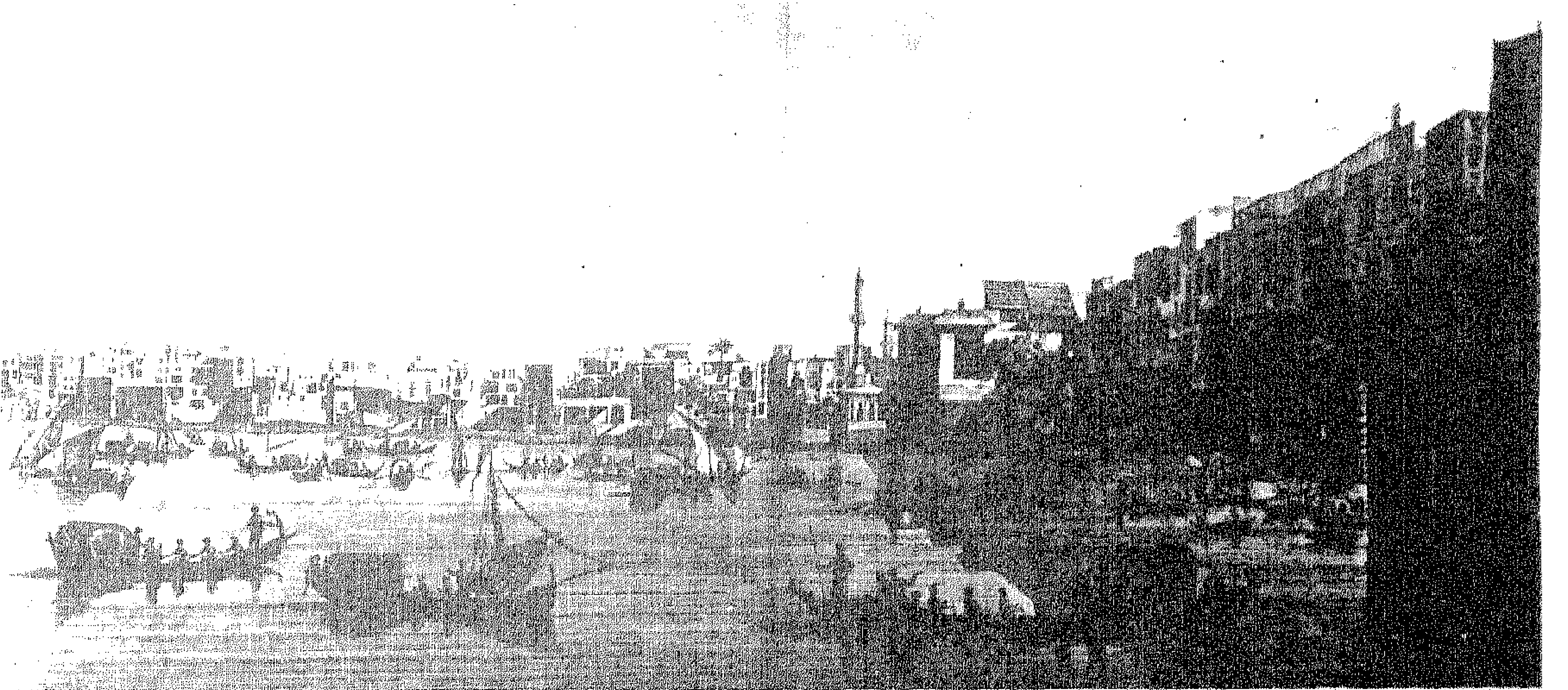
لوحة ٥٦ – حىّ بولاق . ويبدو فى يسار الصورة جامع سنان لوحة محفورة عن هاى

لوحة ٥٧ – قناطر المياه الممتدة من النيل إلى القلعة . لوحة محفورة عن هاى

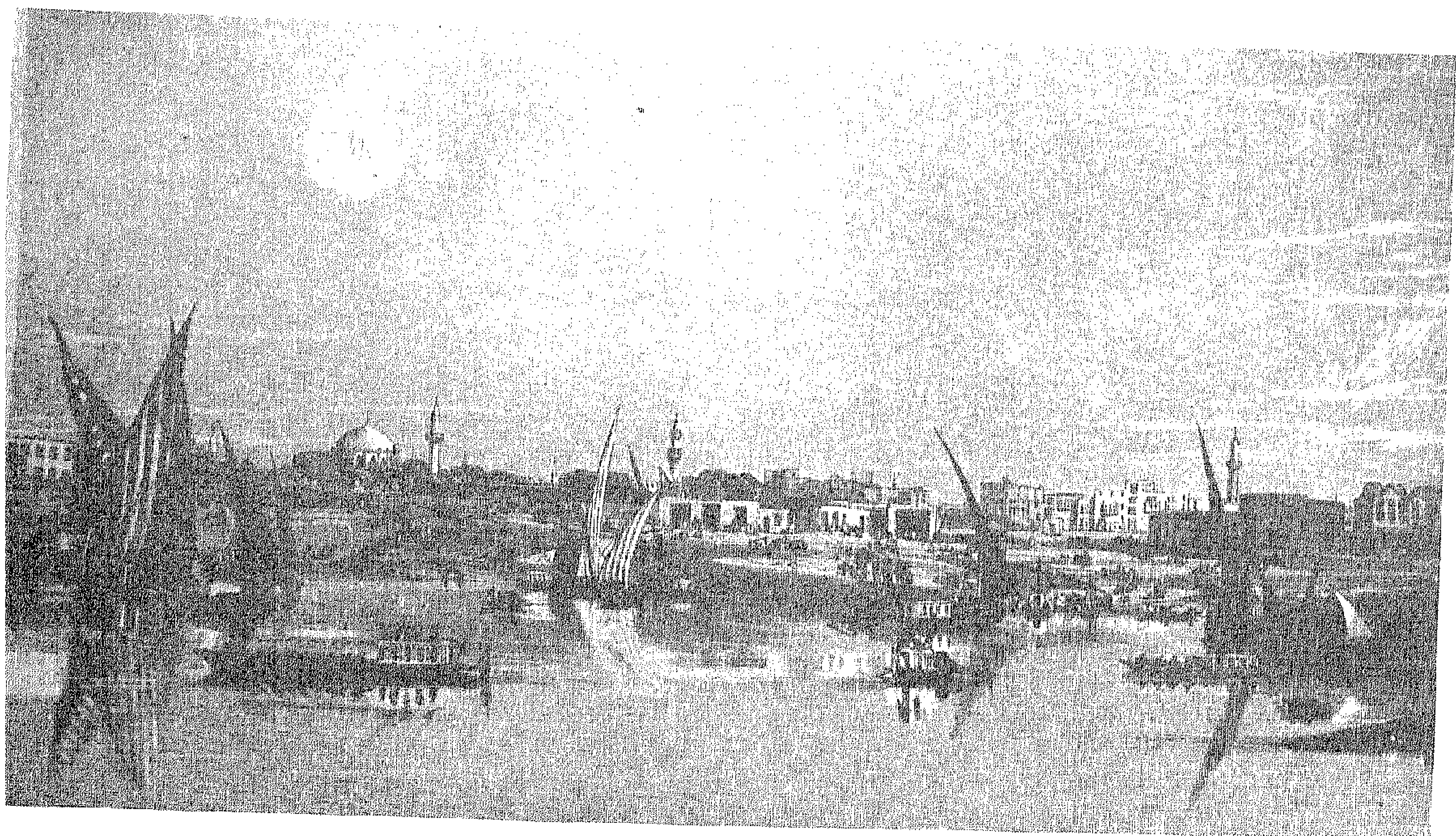
مدينة القاهرة وهو يطل من فوق القلعة على المدينة كلها بقوله : « ينفسح تحت أقدامنا ميدان عريض تتصدّره مدرسة السلطان حسن ، تمتد من ورائها عن يمين وعن يسار المدينة نفسها تزرعها آلاف الشوارع تتوسطها بقع الميادين ، وتتجاور فيها المساجد والمبانى العالية الضخمة ، وتتوزع فيها مئات الحدائق ذات الأشجار الكثيفة الظلال . وقد لا تكون القاهرة مدينة تعجّ بأماكن اللهو والمرح أو تبهر المرء بتماثل تخطيط عمائرها ، ومع ذلك فهى مدينة كبيرة فسيحة عميقة الأثر بطابعها المتفرّد ، نابضة بالدفء والحياة ، مفعمة بمواطن الجمال . وقد تكون هناك مدائن أخرى أقرب إلى مفهوم الجمال المعمارى من القاهرة ، فلسنا نجد هنا تصميماً يمضى فى خط مستقيم ، ولكن لعل هذا التخطيط نفسه المتميز بالتحرّر من قيود التماثل هو سرّ جمال المدينة الهادئ فى غير سرف النبيل فى غير ادعاء ، على أن القاهرة التى نراها اليوم ليست بتلك القاهرة ابنة العصور العتيقة ، ذلك أن عصوراً متتالية أضافت إليها الكثير من الأبنية والآثار فاكتملت عبر فترات متباعدة . لكنها على امتداد تاريخها لم تخل قط من معانقة الإيمان والفكر والجسارة والثراء والطاقة المبدعة الخلاقة » . (لوحات ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) .

وقد توفّرت لنا من القرن الثانى عشر مصادر تصف المدن بعد أن كانت تلك المصادر من قبل مقصورة على تناول أحوال الناس فى تلك المدن . فنرى المقريزى خلال القرن الخامس عشر يزوّدنا فى كتابه « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » بوصف تفصيلى لإحدى عواصم الإسلام الكبرى ، وما نظن أنه قد سبق المقريزى فى ذلك سابق كما لم يلحقه لاحق فى هذا المضمار .

وفى الحق أن كثيراً من المدن الإسلامية لم تكن إلا امتداداً لمدن كانت قائمة قبل







الإسلام ثم ازدهرت بعده ، وأقبل الناس على تعميرها وتوسيع خططها باستثناء مدينة سامرا الواقعة على نهر دجلة التى أسّسها المعتصم على امتداد خمسة وثلاثين كيلو مترا على طول ضفة النهر سنة ٨٣٦ لتكون معسكراً لجيوشه ، ومثل مدينة السلطانية بإيران التى أسسها أرغون عام ١٢٨٠ م ، ثم قام «أولجايتو» أول سلاطين الإيلخانات الشيعة بتوسيعها . وكان يعتزم الإتيان برفات الحسين من كربلاء وإقامة ضريح له بالسلطانية ، ولا ندرى إن كانت تلك حماسة دينية خالصة أم رغبة فى الإعلاء من شأن مدينته واجتذاب الحجاج إليها . غير أن المدينتين لم يُكتب لها البقاء طويلا ، وقد قضت على سامّرا عوامل عديدة منها طبيعة المدينة التى أقيمت لتكون ثكنة كبيرة مؤقتة للجنود ، ثم صعوبة تزويدها بالمياه وربطها بطرق المواصلات بسبب موقعها الجغرافى الأمر الذى أثقل عاتق الخليفة الذى أنشأها بأزمات سياسية حادة .

وتكشف الصور الفوتوغرافية التى التقطت من الجو لبقايا مدينة سامرا عن أنه كان يشقّها طريق رئيسى أُطلق عليه «الشارع الأعظم» ، وكانت تلك أول مرة يُستخدم فيها لفظ «الشارع» بهذا المعنى المعروف اليوم ، وتتفرّع من الشارع الأعظم شوارع فرعية على زوايا عمودية منه ، كما كانت تقوم فى المدينة عدة قصور فخمة مثل بلكورا والجوسق الخاقانى تحيط بها ميادين ومتنزّهات وساحات ، وقاعات أنيقة ذات زخارف بديعة .

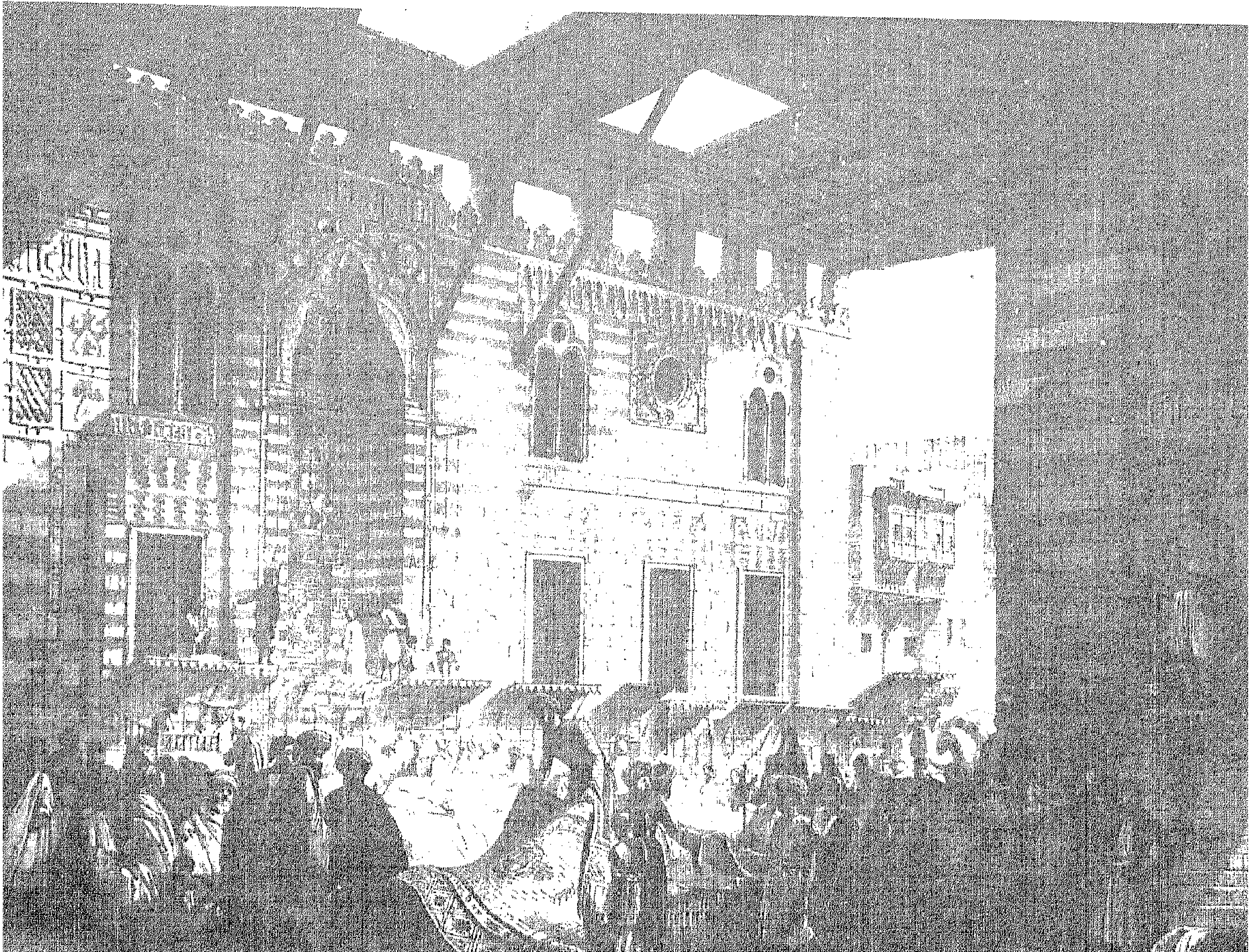
أما مدينة السلطانية فيبدو أنها بقيت حتى القرن السادس عشر ، وعلى الرغم من أنها لم تظفر بالعناية اللازمة فقد كانت أفضل موقعاً من سابقتها . ويحدثنا الكاتب الجغرافى حمد الله مصطفى القزوينى من كتّاب القرن الرابع عشر فيقول : «إن المغول نجحوا فى تحويل طرق التجارة التى تخترق إيران بحيث تمرّ على هذه المدينة مما أعان على ازدهارها» . ومع ذلك فقد بدأ اضمحلالها فى أواخر القرن الخامس عشر بسبب التغير الكبير الذى طرأ على طرق التجارة الدولية بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح إلى الهند والشرق الأقصى مما صبغ التجارة بالصبغة البحرية وصرف اهتمام الناس عن تجارة البرّ واستخدام القوافل فيه .

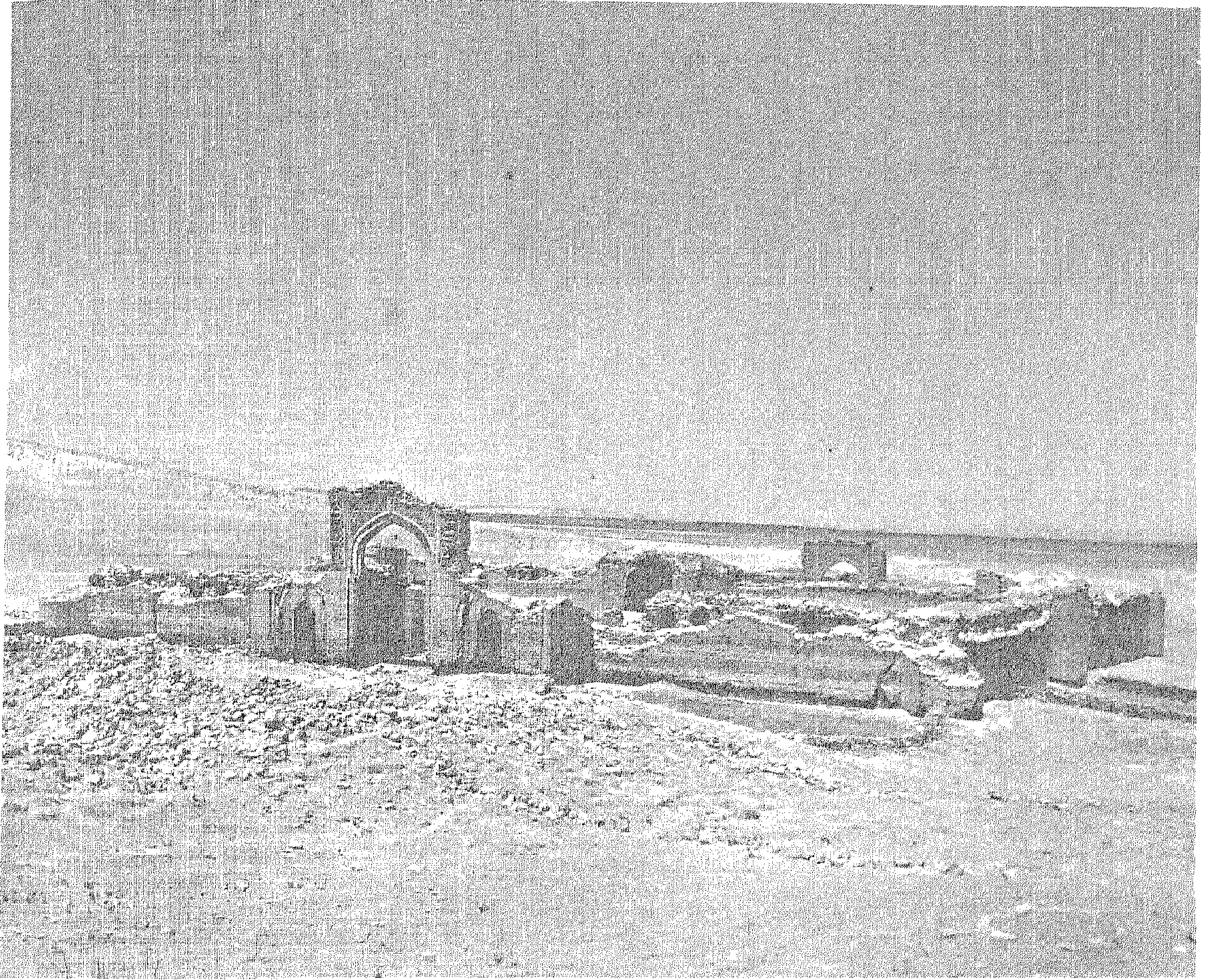
وتتميز هاتان المدينتان بما تميزت به العواصم الإسلامية التى اتخذت مقاراً للملوك ، فقد صار القصر الملكى فى كل منهما مركزاً للمدينة ، فلم يكد يُشيّد حتى أُلحقت به دواوين الوزراء ورجال الدولة ، وبُنى المسجد الجامع على مقربة من القصر . ومثل هذا نراه فى القطائع مدينة ابن طولون حيث كان الجامع [وإن كان اسمه «المسجد» فقط كما سجل فى النقش الخاص بتشييده] متصلاً بقصر ابن طولون عن طريق «شارع مستقيم» .

وحينما بنى المتوكل فى سنة ٨٦٠ قصره الكبير فى شمال سامّرا جعل أكبر مساجد المدينة على مقربة منه (لوحة ٩) ، على أن تحول القصر الملكى أو السلطانى إلى مركز للمدينة لا يعنى بالضرورة أنه المركز بالمعنى الهندسى للكلمة ، وإنما يعنى ببساطة وقوعه فى أصلح مكان للتخطيط والعمران .

وثمة جزء رئيسى فى المدينة الإسلامية هو ما يجوز أن يطلق عليه اسم « العمارة التجارية » التى نمت خلال العصور الوسطى وتطورت بعد أن شارك فيها الأفراد . ونلحظ أن تنظيم الأسواق فى الإسلام كان أوثق صلة بالروح الإسلامية منه بالنظم البلدية ، وإن يكن المؤرخ اليعقوبى [من مؤرخى القرن التاسع] قد ذهب فى ملاحظته على أسواق بغداد وسامرّا إلى أن ظروف التجارة هى التى أملت قواعدها . أما النظم التى عُرفت قبل الإسلام مثل « الفورم » الرومانى أو ساحة السوق اليونانية « الأجورا » ، أى المبانى التى كانت تُعقد فيها اجتماعات التجار ، فلم تظهر فى الإسلام إلا فى فترة متأخرة نسبياً . فلم تُعرف القيسارية مثلاً قبل العصر المملوكى (لوحة ٥٨) ، أما « البيدستين » أو « البازارستان » الإيرانى أى سوق القماش فهو ظاهرة منقولة عن العثمانيين . وهكذا لم تشهد المدن التى اشتهرت بأسواقها مثل

لوحة ٥٨ – سوق الأقمشة والسجاد بالغورية أمام مسجد الغورى بالقاهرة . لوحة محفورة عن هاى





لوحة ٥٩ – خان قوافل « رباط شرف » . خراسان بإيران .

لوحة ٦٠ أ – خان شاه سلطان حسين

لوحة ٦٠ ب – خان القوافل بكاشان

القاهرة وحلب مبانى فخمة مخصصة للتجارة – مثل وكالة الغورى فى القاهرة (لوحة ١٩٠ ، ١٩١) ومثل خان الصابون فى حلب ، ومثل القيسارية التى بناها السلطان الغورى فى القاهرة والتى تعرف الآن باسم حى الموسكى – إلا فى أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر ، وهو أمر لا يخلو من مفارقة وغرابة اذ أن هذه الفترة بالذات هى التى شهدت انهيار تجارة الشرق الأوسط كما أجمع المؤرخون ، وذلك بعد اكتشاف البرتغاليين لطريق رأس الرجاء الصالح الذى حوّل طريق تجارة الهند والشرق الأقصى بعيداً عن مدن العالم العربى الإسلامى .

وتبدو هذه المبانى وكأنها منتديات تجارية ، إذ كانت تُستخدم لمبيت التجار الذين يدفعون رسوماً عن حصولهم على حق بيع بضائعهم فيها ، فضلا عن الضرائب العامة على

التجارة التى كان يقدّرها «المحتسب» وهو المُشرف على الأسواق فى عهد المماليك ومنظّم التجارة فيها .

ويستحق تخطيط وكالة الغورى [٣٧] منا وقفة قصيرة فهو نموذج للوكالات التجارية فى ذلك العهد ؛ وتتألف من فناء محاط بحجرات من الحجر مقبّبة تُستخدم كمخازن ، ومن فوقها طابق يشتمل على حجرات تتم فيها المقايضة بين تجار الجملة الغرباء والمحلّيين ، تعلوها وحدات سكنية كل منها ذات طوابق ثلاثة قائمة بذاتها ، أُعد الطابق العلوى لكل منها للنوم وبه المشربيّات التى تطلّ على الصحن المكشوف .

وتتميز الوكالة الإسلامية عن «الفنداكى» الذى استخدمه تجار البندقية وجنوا بأنها تجمع التجار طبقاً لنوع السلعة التى يتجّرون بها دون نظر إلى جنسياتهم ، على حين يتميز الفنداكى ، وهو متجر وفندق فى الوقت نفسه ، بأنه يقبل التجار من ذوى الجنسية الواحدة .

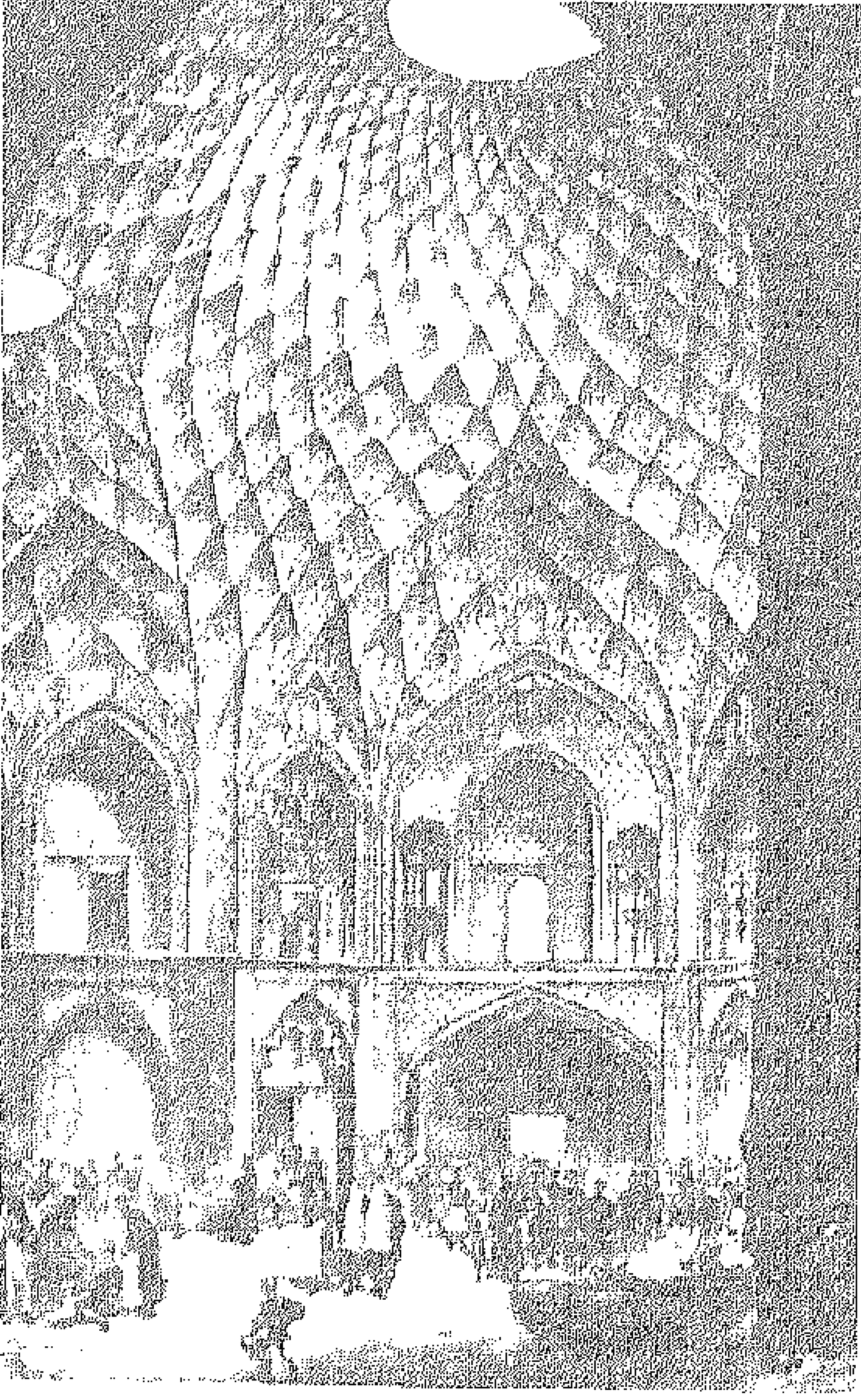
وشاع نوع آخر هام من المبانى فى إيران وفى بلاد الأناضول منذ عهد السلاجقة ، هو خانات القوافل التى كان القصد منها إيواء التجار المسافرين وحراستهم فى بعض الأحيان حينما يضطرون إلى المبيت فى الطريق بين مدينتين ، وكانت هذه الخانات تُدعى فى إيران باسم «الرباط» . ومن الثابت أن مبانى مماثلة أقيمت على طول طريق نهر الفرات المتجه إلى الشرق فى ظل الإمبراطورية الرومانية [٣٨] ، غير أن أقدم ما بقى منها حتى الآن هو «خان دايا خاتون» بآسيا الوسطى السوفييتية على مقربة من مرو . وعلى الرغم من أن الحفائر الجارية لم تكشف لنا بعد عن التخطيط الكامل للمبنى . إلا أن المعلومات المتوفرة حتى الآن تقرر أن مسقطه كان صليبى الشكل ذا أربعة إيوانات تطل على فناء فسيح . وتتكون هذه الإيوانات من طابقين أو ثلاثة من الغرف تتوسطها عدة ممرّات أو أروقة مواجهة للفناء كذلك . وأمام كل إيوان منها موقد ليطهو النزلاء طعامهم فوقه . ولم يكن هناك بد من أن تكون هذه المبانى مزوّدة بالمرافق الضرورية ، كالحمامات والمسجد أو المصلّى وحظائر عديدة لدوابّ الركوب بالقرب من مداخلها ، بل نجد فيها أحياناً عيادات لعلاج المرضى والعناية بهم . وعلى الرغم من أننا نعرف من نماذج هذه المبانى أمثلة رائعة من حيث المستوى الفنى ومستوى الزخرفة ولا سيما فى خراسان الإيرانية مما يرجع إلى عصر السلطان سنجر (١١١٦ — ١١٥٦) مثل «رباط شرف» (لوحة ٥٩) وخان شاه سلطان حسين بأصفهان (لوحة ٦٠ أ) وخان القوافل بكاشان (لوحة ٦٠ ب) ، فإن أكبر قدر توفّر لدينا من المعلومات حول هذه المبانى هو ما يتعلق بخانات الأناضول التى ترجع إلى عصر السلاجقة ، ففيما بين سنتى ١٢٢٠ و ١٢٨٠ شيّد أكثر من ستين خاناً من هذا النوع فى رقعة ضيقة من أرض هذه المنطقة . وأُقيمت تلك المبانى بالحجر ، وأُسرف فى تحصينها حتى بدت أشبه بالقلاع [٣٩] (لوحة ٦١) . وانتشرت هذه الخانات على طريق التجارة المتجه نحو الجنوب

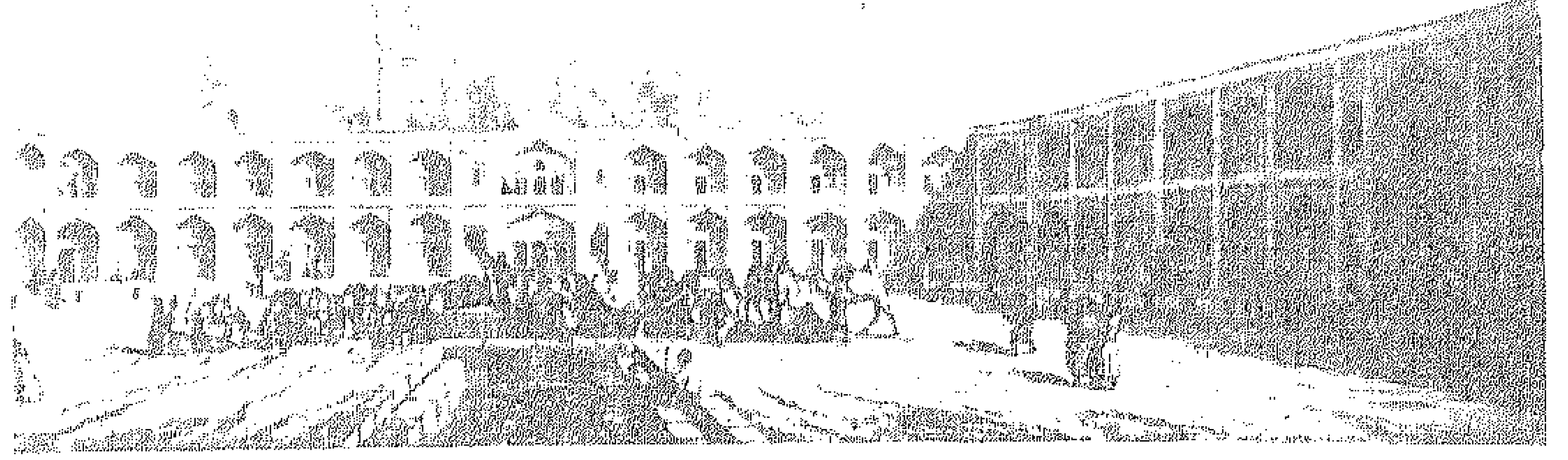


لوحة ٦١ – يطلق على سراى القوافل بالتركية اسم « خان » ويستخدم القسم الأكبر منها للتخزين وعقد الصفقات التجارية مع استخدام مساحة ضيقة للاستحكامات . مشهد خان قوافل بالأناضول عن لوحة محفورة من القرن التاسع عشر يكشف عن أنه كان منتدى اجتماعيا يصخب بالحياة .

لوحة ٦١أ – كاراڤان سراى « سراى قوافل شاه سلطان حسين » . أصفهان . لوحة محفورة عن كتاب « رحلة فى فارس » للمصور أوچين فلاندان والمهندس پاسكال كوست ١٨٤٠ م

الشرقى من قونية يفصل بين كل منها نحو عشرين كيلو متراً . وأوضح نموذج لهذه المبانى هو « خان سلطان » (لوحات ٢٨٠ ، ٢٨١) بقرب آق سراى الذى بناه السلطان علاء الدين كيقباذ الأول فى سنة ١٢٢٩ – ١٢٣٠ . ويتألف من صحن خارجى وبه حظيرة للدواب ، ومن حانوت حدّاد يعنى بالركائب . والراجح أن الصحن قد ضمّ كذلك بعض المتاجر ، وثمة قاعة داخلية مسقوفة تقى المجتمعين زمهرير البرد . أما مدخل البوابتين الخارجية والداخلية فقد نُقش نقشاً بديعاً مرصّعاً بالرخام . وتشهد الفخامة التى يلاحظها المشاهد على المبنى كله داخله وخارجه بسخاء منشيئى الخانات ، وهو ما تؤكده كذلك وثيقة وقف أحد الخانات المسجّلة باسم الأمير السلجوقى قازاتاى فى أنطاليا سنة ١٢٥١ ، وتنصّ على تقديم





الطعام وتيسير المبيت للمسافرين بلا أجر ، ومنحهم ما يحتاجون إليه من خدمات أخرى مثل إصلاح أحذيتهم والعناية بدوابهم ، بل وتقديم هدايا من السُّكر فى أيام الأعياد . وكان بهذا الخان مستشفى وحمام ومسجد ، وعدد كبير من الموظفين فى خدمة هذه المرافق ، كما كانت به هيئة دائمة من البنائين المكلفين بإصلاح المبنى وصيانته والسهر على خدمة المسافرين .

وتبدو الزخارف الأساسية فى هذه الخانات «السراى» على وجه المدخل الرئيسى وواجهة باب الحظيرة المحاذى له . ويطلّ على الفناء بناء من غرف ثلاثة من ثلاثة اتجاهات ، فى حين تطلّ من الاتجاه الرابع قاعة ضخمة طويلة ذات بهو رئيسى مرتفع السقف وعدة قاعات صغيرة منخفضة السقف يتراوح عددها بين خمسة وتسعة ، وكلها محاذية للبهو الرئيسى نفسه . وكان هذا الجزء الرابع من خان القوافل هو البناء الرئيسى الهام فيها ، يبدأ البناؤون بتشييده ثم يتبعونه ببقية أجزاء البناء .

ومن المنشآت المأثورة عن العصر السلجوقى كذلك بعض التحصينات التى أُقيمت من أجل حماية القلاع المبنية فوق قمم الجبال خارج المدن ، وبعضها الآخر المخصص لحماية المدن نفسها (لوحة ٦٢) . فضلاً عن قصور الأمراء بالمدن أو بالريف ودور الدواوين العامة وبيوت الضيافة والأسواق والدكاكين والحمّامات الشعبية .

وهناك فروق جوهرية بين الخانات والوكالات القائمة وسط المدن التى كانت تقدم خدماتها بأجر بوصفها أماكن ذات طابع تجارى خالص ، وبين خانات القوافل المبنية فى طرق الصحراء أو بين المدن بوصفها محاط لتوقّف قوافل التجارة تقدّم خدماتها بلا مقابل ، غير أن الفروق بين هذين النوعين من المبانى لا تقف عند هذا الحد بل تتجاوزه إلى اختلافات كبيرة فى تصميم البناء وفى زخرفته .

وثمة نوع أخير من المبانى هو «اليام» المغولى الذى يجوز لنا أن نطلق عليه اسم «خان البريد» (٤٠) ، ويبدو أنه كان توفيقاً بين نظام خانات القوافل وبين النظام البريدى الذى ساد بلاد الصين وكان على قدر كبير من الكفاءة . ومما يبعث على الأسف أن تلك المنشآت

لوحة ٦١ب خان قوافل بكاشان لوحة محفورة عن كتاب «رحلة فى فارس» ١٨٤٠ م

لوحة ٦٢ – العمارة العسكرية هى التعبير المباشر عن القوة والسلطة والنفوذ . برج فى حصن بديار بكر من البازلت الأسود تزيده نقوش الرنك صلابة وقوة



التى وصفها لنا القزوينى تفصيلا والتى شملت بلاد فارس كلها فى العصور الوسطى قد اندثرت جميعاً ولم يبق منها أثر .

ولم تنشأ الأسواق على أساس يتفق ومقتضيات التجارة فحسب كما يزعم البعض ، يؤكد ذلك ما شهد به المؤرخ اليعقوبى وسجّله فى حديثه عن تأسيس بغداد وسامّرا . وعلى الرغم من إطلاق هذا الحكم فإننا نجد القاهرة الفاطمية بوجهٍ خاص تتميز عن سائر المدن الإسلامية ببعض الخصائص ،منها—كما سبق القول—شارع رئيسى طويل هو المعروف بالقصبة يخترقها من الشمال إلى الجنوب من باب الفتوح إلى باب زويلة ، يبلغ عرض الجزء المخصص للمرور منه ثمانية أمتار ، وتتخلله دخلات تشغلها الأسواق التى تعقد فى الشوارع والساحات ، وتَحُفّ القصبة أبنية فخمة من قصور الخلفاء الفاطميين ، تليها منشآت أخرى كالمساجد والمدارس ومدافن السلاطين من المماليك التى أضيفت فيما بعد ، كما كانت تشمل أقساماً خُصص كلٌ منها لنوع من أنواع التجارة كالخيامية والنحاسين والعطارين والمغربلين إلى غير ذلك . ومثل هذا نجده أيضًا فى شوارع أخرى مثل « الدرب الأحمر » ، بل حتى فى بعض الأسواق مثل « سوق السلاح » . لقد كان وجود القصور والأبنية الفخمة حول القصبة مما يميز القاهرة عن المدن الإسلامية الأخرى حتى ما كان منها غنياًّ بمعالمه الأثرية مثل حلب التى يمكن أن تقارن بالقاهرة فى هذا الميدان ، إلا أنها لم تظفر بمثل هذا القدر من العناية فى التخطيط .

العمارة الإسلامية المصرية

مازالت الأسباب التاريخية التى دفعت بحكام مصر إلى الاهتمام بتخطيط المدن وعمارتها غامضة لدى بعض المؤرخين ، ولكن الواقع الذى لا يمكن إنكاره هو أن القاهرة كانت دائما المدينة الكبرى الوحيدة فى عالم الإسلام التى يمكن أن تجارى بحق – من وجهة النظر العمرانية – المدن العالمية ذات الطابع المعمارى الأصيل مثل روما والبندقية وغيرها من المدن الكبرى .

فمنذ قيام الخلافة العباسية فى بغداد وهندسة العمارة وفنونها فى مصر متصلة الحلقات . ومن المشاهد الواضحة فى آثار العمارة التى خلفها لنا الطولونيون والفاطميون والمماليك الجراكسة ثم الترك من بعدهم أن خصائص كل عصر ومراحل التطور نحو الإبداع والإتقان قد أظهرت مصر كدولة تتسم بترابط ذلك التراث وتسلسله وتمثيله لكل عصر من عصوره . فقد نقل جامع أحمد بن طولون إلى مصر الفن العباسى من سامرّا ، ولما انتقلت الخلافة الفاطمية إلى مصر وبُنيت قاهرة المعز نشط أمراؤها وثراتها إلى بناء القصور والمساجد وغيرها ، وتميّز عصرهم بإبداع زخارف « الطراز »[41] و « الجامات »[41] ذات

الزخارف الهندسية ، والانطلاق فى زخرفة الخط الكوفى ، واقتران فن الزخرفة فى عهدهم بالفن الهندسى ، وشمخت المآذن فى الآفاق من فوق ركنين من أركان المسجد . وإذ كانت أكثر عمائر الفاطميين من الآجر[٤٢] فقد كُسيت الجدران بطبقة من الجص وعجينة المرمر وزُخرفت بكتابات كوفية بديعة النظم والرسم على شكل « طراز » حول الجدران ، وكذلك نُقشت عليها « الجامات » المزدانة بزخارف هندسية دقيقة رائعة الانسجام ، واستمرت الزخرفة الفاطمية تعنى بتزيين الجدران . ولم يقتصر التطور الفنى فى العصر الفاطمى على الفن الهندسى والزخرفى بل امتد هذا التطور إلى تحويل المسجد إلى مدرسة ، وذلك بجعل المسجد غير مقصور على العبادة فحسب بل يقوم فيه الأساتذة بالتدريس ، ويلحق بمبنى المسجد منازل لإقامة الطلاب . وقد تجمعت الخصائص الفنية والهندسية للعصر الفاطمى فى جامع الحاكم بأمر الله ثالث الخلفاء الفاطميين بمصر – كما سنبين بعد .

ومن المرجح أن الخلفاء الفاطميين قد قصدوا بالترف الذى أضفوه على دولتهم وسائر مظاهر البذخ التى أحاطوا بها أنفسهم أن يصرفوا رعاياهم عن التطلع إلى مايزعزع عليهم أركان ملكهم . فأقبلوا على حياة مترفة موحية بالهيبة والسلطان . واستغرق هذا الترف كل مايكتنفهم كالمبانى والتحف الفنية،والمصنوعات التى استخدموها فى حياتهم اليومية كالنسيج والأثاث وغيره والتى تميزت بالذوق الفنى الرفيع . وتطورت العمارة فى عهدهم تطوراً استأثر بالإعجاب ولفت الأنظار مثل جامع الأزهر والحاكم بأمر الله والجامع الأقمر والجيوشى والصالح طلائع ومصلّى السيدة رقية .

وجاء الأيوبيون فاضطلعوا بدور كبير فى التاريخ الإسلامى وزوّدوا البلاد بنظام إدارى شديد التعقيد إلا أنه كان سليماً فى جوهره ، كما تميزوا بشدة البأس كرجال حرب . وإذا كانت وحدات الجيش قد أثارت المتاعب بتدخلها المستمر فى سياسة البلاد الداخلية إلا أن شجاعتهم كانت دائما فوق مستوى الشك مما أدى إلى انتصارات باهرة فى ميادين القتال . ومع ذلك قام الأيوبيون بمشروعات عمرانية جليلة برغم أن أيامهم قد سادتها الحروب مع الفرنجة مما استلزم الإنفاق عليها والاشتغال بها عن سائر الأمور . وقد حكم مصر على عهدهم عدد كبير من الأمراء والسلاطين الذين بدءوا حياتهم عبيداً تحرروا وبلغ بعضهم بجرأته وذكائه أن تولى مقاليد الحكم . وفى ظل هذه الأوضاع المعكوسة والمفارقات البيّنة كان العبد المعتق يستطيع أن يصل إلى أعلى مناصب الدولة لاتصاله الوثيق بالملوك ، بينما يرزح الرجل الحر المشتغل بالزراعة أو التجارة تحت نير العبودية . ومن يتأمل تراجم حياة هؤلاء السلاطين يستطيع أن يرى فيها معرضاً غريبا صارخ الألوان لنماذج بشرية عجيبة ، وكانت القاهرة آنذاك عاصمة عالمية ومركزاً للإسلام فى الوقت عينه ، وأدّى رخاء الحياة الاقتصادية إلى أن تصبح القاهرة بمثابة النجم المتألق فى نظر أهل أوربا .

وقد قامت دولة المماليك إثر مقتل شجرة الدر آخر من تسلطن من بنى أيوب فانطلقت أيديهم بالعمارة والبناء ، ويسّر عليهم ثراؤهم الفاحش انتهاج خصائص العمارة الأيوبية التى

كانت تبنى من الحجر الأبيض ، غير أنهم تفوقوا عليهم بعنايتهم بوجهيات عمائرهم وانطلاق الزخارف والألوان والمذهّبات على جدران المساجد والمدارس والأضرحة وسائر المبانى ، وأسرفوا فى زخرفة الشبابيك بالحديد والحجر المخرم وتغطية الجدران بالفسيفساء والأرض بالرخام الملون ، وجاءت هندسة المآذن والقباب والنافورات وزخرفتها ونحتها آية من آيات الفن والجمال . ولم تقف أيدى الفنانين فى عصر المماليك على نحت وزخرفة المآذن والقباب من الخارج ، بل امتدت إلى التجاويف الداخلية فزّودتها بالمقرنصات . ولكى يشيدوا القباب أكبر حجماً من المألوف صنعوها من الخشب المغطىّ بالملاط ، ولمسته أصابع أهل الفن بالكتابة المزخرفة والألوان أحياناً . وقد ترك لنا كل من السلطان فرج بن برقوق والسلطان قايتباى ضريحين (لوحات من ١٧٥ إلى ١٨٨) من أبرز المعالم فى فن العمارة والزخرفة خلال العصر المملوكى الذى اتسم بكثرة المساجد والأضرحة والسبل التى جاءت تحفة من تحف صناعة البناء وصفاء الجمال الفنى ، ويقع هذان الضريحان بملاحقهما من السُّبل والخوانق والرباع بالقرافة الكبرى التى تسمى الآن مقابر المماليك ، ولكل ضريح منهما خواصه القائمة بذاتها ، فعلى حين يمتاز ضريح السلطان فرج بن برقوق بالبساطة والرقة ، أبدع الفنانون فى زخرفة ضريح قايتباى وتلوينه حتى أن المُشَاهِد قد يظنه دار إقامة وليس ضريحا أومسجداً للعبادة .

إن عقد التاريخ يمرّ أمام أعيننا منتظماً لآلئ تحمل أسماء بيبرس وقلاوون وبرقوق وقايتباى وماخلّفوه من مآثر سياسية وعسكرية كطرد الصليبيين وهزيمة المغول ، ومنجزات فنية كمدرسة السلطان حسن وضريح قلاوون والأدوات النحاسية المكفّتة بالذهب والفضة والمشكاوات المصنوعة من الزجاج المطلى . ويكفينا أن نورد فى هذا الصدد مضمون وصف ابن خلدون للقاهرة وقتذاك حين قال : « إن من لم يشاهد القاهرة لم يعرف عظمة الإسلام ، فهى حاضرة العالم وجنة الدنيا ومهد التمدّن وباب الإسلام وعرش السلطنة . . هى مدينة تُضفى عليها قلاعها الحصينة وقصورها الشامخة جمالا فريداً ، وتزّينها خانقاوات المتصوفة وتكايا الدراويش والمدارس التى تتألق فيها أقمار العلوم ونجومها » .

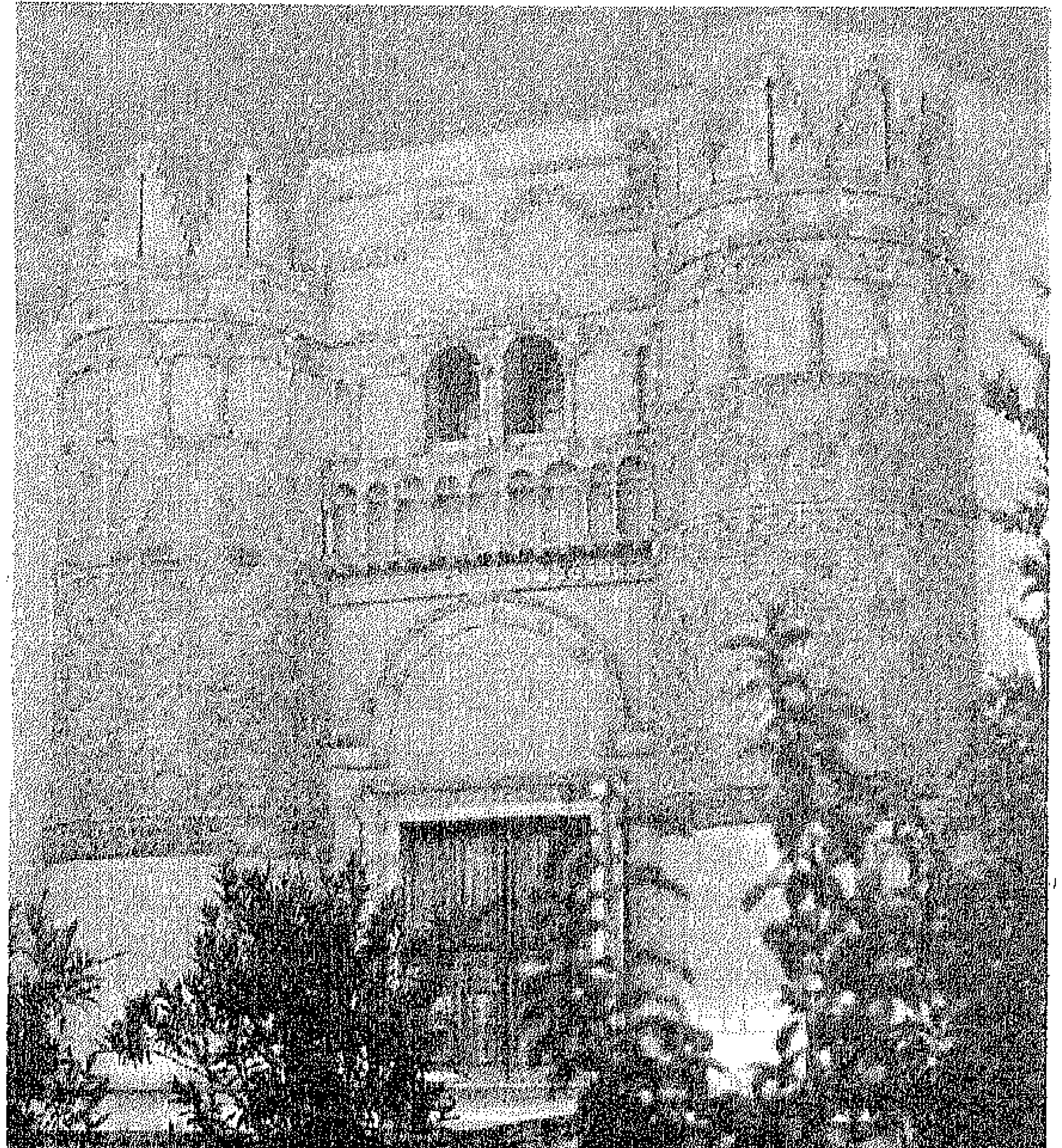
ونورد كذلك ماقاله الرحالة الفرنسى جوبينو فى هذا الصدد : « تكاد ذكريات التاريخ المملوكى تسيطر على كل ركن فى القاهرة ، فما أكثر ماشيدوا من مبان بالغة الفخامة والروعة . كانوا وحدهم يعرفون كيف ينقشون على الحجر زخارف التوريق العربية التى لاضريب لها فى كل الممالك الآسيوية ، مُضْفين على مبانيهم ذلك الجمال الذى يجلب الأبصار ويأخذ بمجامع النفوس . لقد كان المماليك عبيداً فى الأصل فى أمسهم القريب ، وكانوا محاربين أول مانشأوا غير أنهم مايكادون يعيدون السيف إلى غمده ويتربعون على عروشهم حتى نراهم وكأنهم قد أصبحوا قادرين على كل شىء مهما جلّ أودقّ . وينعكس ذلك فيما خلفوه من أبنية لانعرف لها مثيلا بين تلك التى أنجزها ملوك المسلمين وسلاطينهم فى أى مكان » .

ولقد اندثرت القصور الأموية فى دمشق وزالت وتعذر علينا أن نعرف شيئاً عنها بخلاف قصورهم العديدة التى شيدوها خارج العاصمة فى البادية التى حوت من آثار الترف والبهجة المتجلية فى زخارف الفسيفساء وتصاوير الفريسك والنقوش الزخرفية الحجرية المتقنة . وكان الخلفاء والأمراء الأمويون يحرصون على تشييد هذه القصور للنزول فيها بين الفينة والفينة لينعموا بهواء البادية النقى ويعايشوا اللغة العربية الصافية ، متخففين من أعباء المدينة وقيودها الصارمة مستمتعين باللهو والصيد والمرح ، وما أكثر ماسجلت الموضوعات الزخرفية التى حفلت بها أغلب هذه القصور مناظر الصيد والرقص والموسيقى . غير أن أغلب هذه القصور تنسب إلى الوليد وهشام ويزيد أولاد عبد الملك الذين طال حكمهم واشتهروا بميلهم إلى الإنشاء والتعمير على العكس من غيرهم من الأمراء الأمويين الذين عرفوا بالجدّ والدأب كمعاوية ومروان وعبد الملك وعمر بن عبد العزيز الذين وطّدوا أركان الدولة وواصلوا الفتوحات أو مالوا إلى التقشف والزهد [٤٤أ] .

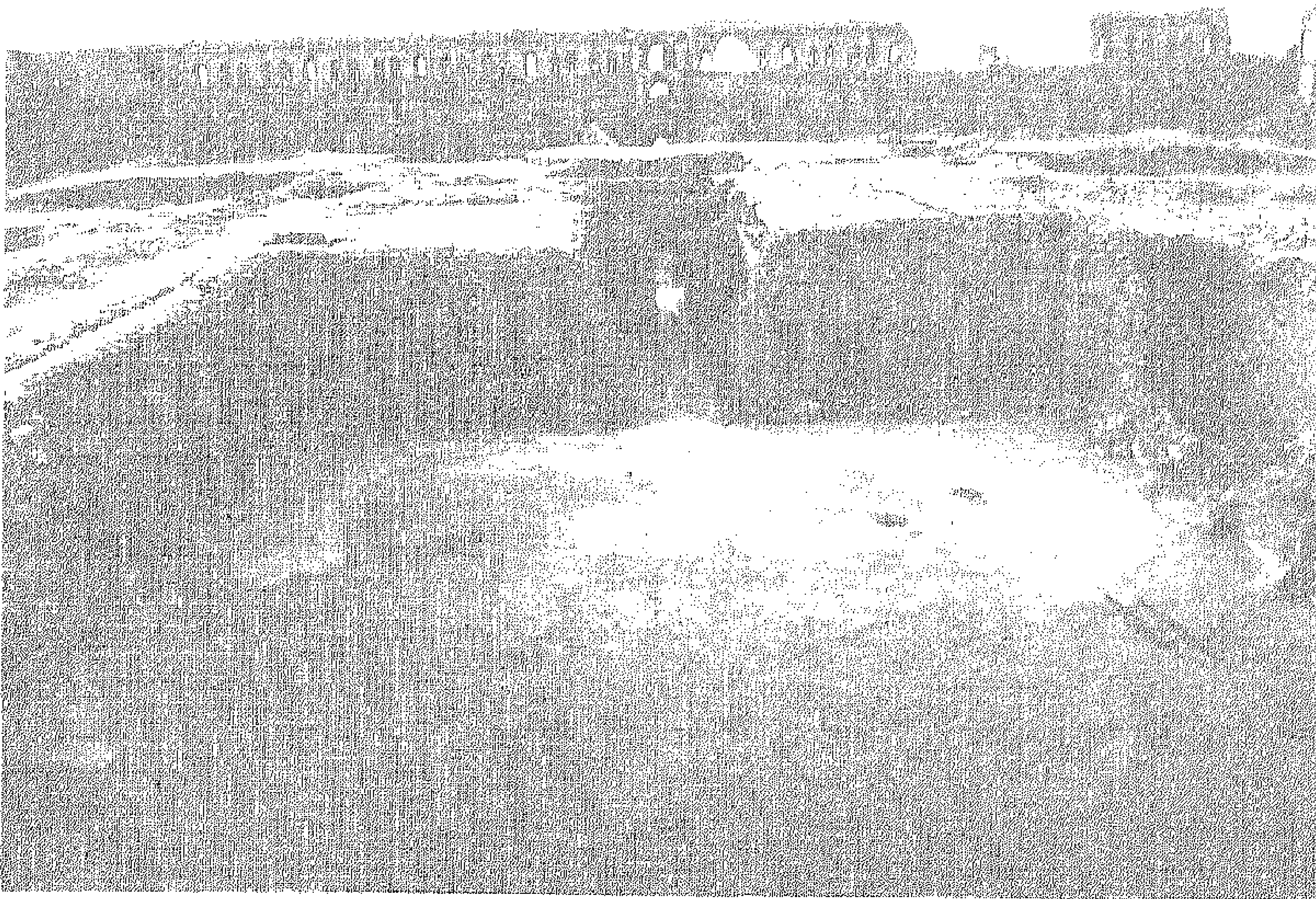
ونكاد لانعرف من نماذج القصور الإسلامية فى العهد الأموى إلاّماكشفت لنا عنه الحفائر ، على أن أقدم النماذج التى سلمت لنا من عوادى الزمن هى ماتوجد أطلالها فى سوريا والأردن ، وعلى رأسها قصر المشتى الذى بناه الوليد بن يزيد – الوليد الثانى – (حوالى عام ٧٤٠) بواجهته الرائعة التى تزينها زخارف من التوريق النباتى ومن الصور الحيوانية [٤٤ب] . ونلتقى بهذا الطراز مرة أخرى فى تيجان الأعمدة المصنوعة من الجص المشغول ضمن بقايا قصر الحير الشرقى على مقربة من تدمر ، وفى قصر الحير الغربى الفخم (لوحة ٦٣أ) الواقع على الطريق بين دمشق وتدمر ، شيّده الخليفة هشام حوالى عام

لوحة ٦٣أ – قصر الحير الغربى . سوريا

لوحة ٦٣ ب – قصر الحير الغربى . الصف العلوى : عازفة عود ونافخ ناى يقفان متقابلان تحت عقدين . الصف الأوسط : فارس يمتطى جوادا يعدو فى إثر غزالتين سقطت إحداهما جريحة وانطلقت الأخرى لافتة رأسها تجاه الفارس المتأهب لرشقها . الصف الأدنى لا يظهر بالصورة . متحف دمشق الوطنى .

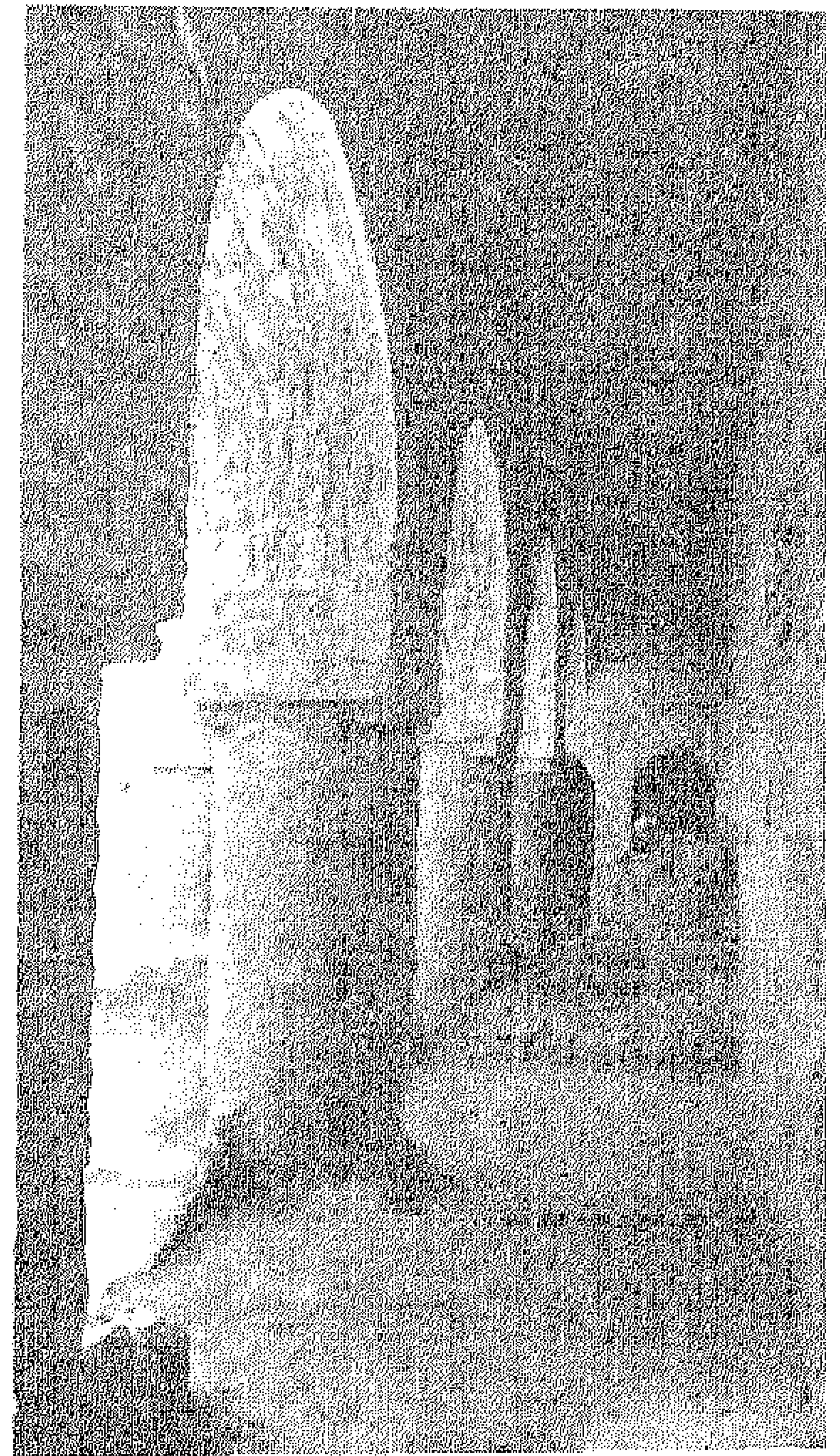






لوحة ٦٤ أ – قصر الأخيضر بالعراق . الصحن وقاعة الضيوف قبل الترميم . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق

لوحة ٦٤ ب – قصر الأخيضر . ممر ذو أعمدة داخل أحد دور السكنى . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق

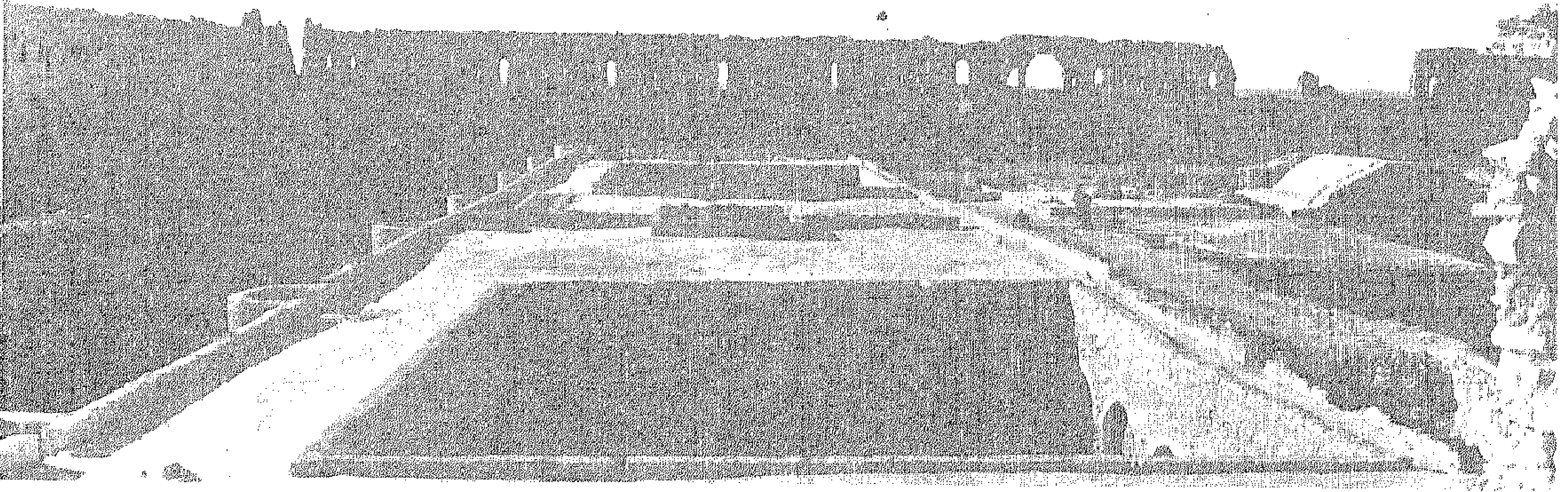


٧٣٠ م وقد بقيت به أجزاء من لوحات تتضمن صورا بشرية (لوحة ٦٣ ب) ، وازدانت أرضية بهوى الدرج بزخارف نصلت ألوانها لكنها بقيت مع ذلك واضحة عدا الجزء الذى يتقدم الدرج مباشرة فقد اختفت زخارفه تماما . كما تستولى على إعجابنا زخارف فسيفساء الحمام الفاخرة والأحجار المنقوشة الباقية من قصر « خربة المفجر » فى أريحا ، والصور المرسومة على حمام « قصير عمره » فى الأردن ، حيث نرى مشاهد تمثل ملوك الحبشة والفرس والقوط الغربيين واليونان وهم يقدمون فروض الولاء والطاعة للخليفة الأموى الوليد [حوالى سنة ٧١٥ على وجه التقريب] ، ونرى فى هذه النقوش لأول مرة فى الإسلام تصويرا للفلك السماوى منقوشا على أحد السقوف ، تظهر فيه النجوم المختلفة وأبراجها ومنازلها[٤٤ب] .

ومن الثابت أن تصميم عمارة قصر المشتى (شكل ١٦) حيث تطل الحجرات على الأفنية الداخلية مباشرة يُعدّ من بواكير العمارة السكنية الإسلامية ، وقد تطور التصميم فيما بعد إلى ما نراه فى بيوت الفسطاط بمصر (شكل ١٧) وقصر الأخيضر بالعراق (لوحات ٦٤ أ ، ب ، ج) ثم لحق التطوير جناح المعيشة فأصبح يتكون من صحن مكشوف تطلّ عليه إيوانات استقبال لها شُرُفات ذات عقود مسقوفة اصطلح المعماريون على تسميتها بالمِقْعَد ، فيسكن أهل البيت داخل الإيوان وقت القيلولة ، ثم ينسلّون إلى المقعد ساعة تنحسر الشمس ، وينطلقون الى الصحن إذا سجى الليل وأطلّ القمر .

وتتميز القصور الإسلامية المبكرة بإقامة قاعة العرش دائما فى مركز القصر . وبوقوعها





على امتداد محور البناء فى نهاية سلسلة الأفنية . ومامن شك فى أن زائر قصر « المشتى » فى عهد ازدهاره كان يقف مبهورا برقة واجهته ، ثم مايلبث أن يدلف إلى داخله مخترقاً عديداً من الأفنية ليصل فى نهايتها إلى قاعة غريبة البناء ذات ثلاثة حنيات قريبة الشبه بقاعات الاستقبال فى الحمامات الرومانية المتأخرة (٤٥) . وقد شيدت أسقف القصر جميعها بعقود وقبوات دون عبوات خشبية على غرار قصور ذلك العهد . وكان الخليفة الوليد الثانى ابن يزيد – وهو شخصية نعرف عنها الإفراط فى المتع واللذات – ينتظر ضيوفه وندماءه على الشراب فى هذه القاعة الغريبة . ويذهب هاملتون فى كتابه عن « خربة المفجر » إلى أن الخليفة الأموى الوليد هو الذى بنى ذلك القصر وأنه استقبل ضيوفه فى إحدى المناسبات وهو فى حوض استحمام مترع بالنبيذ اضطجع مغموراً فيه حتى عنقه . وكان هاملتون قد وفق إلى اكتشاف هذا الحوض المبطّن بالرصاص ، وذهب أيضاً إلى أن التشابه الكبير بين حمامات قصر « المشتى » وحمامات العصر الرومانى المتأخر لم يأت عفواً .

وحينما قامت الدولة العباسية حلّت التقاليد الفارسية المتبعة فى عمارة قصور خراسان محل التقاليد المتأغرقة التى سادت على عهد الأمويين ، وهكذا اتخذت القصور شكلا مربعاً تتوسطها صالة مقبّبة على جوانبها الأربعة إيوانات متقابلة ، وهومانشاهده دوماً فى قصور إيران وأفغانستان والعراق . والقصر العباسى الوحيد المعروف لنا فى العراق هو قصر « الأُخَيْضر » (٤٦) الذى يرجع إلى القرن الثامن الميلادى والذى نرى فيه مع ذلك استمراراً للتقليد الأموى فى بناء قصور الصحراء الشبيهة بالحصون (شكل ١٨) حيث نجد

لوحة ٦٤ ج – قصر الأخيضر . منظر عام من الخارج (من الجهة الشمالية الشرقية) . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

المعمارى قد اتبع التخطيط العام الذى اتبع فى العهد الأموى ، وفيه يدلف المرء إلى القصر من خلال بهو مسقوف يؤدى إلى الفناء الرئيسى ، ومنه إلى قاعة العرش ، التى تقع كذلك على امتداد محور البناء . ويتكون جناح المعيشة من عدة أقسام يتوسط كلا منها صحن صغير ، على جانبيه إيوانات الاستقبال ، تسبقها الشرفات المعقودة المسقوفة التى سلف ذكرها والمعروفة باسم المِقْعد . وجدير بالذكر أن جميع الأسقف فى هذا القصر شُيدت بطريقة العقود والقبوات المبنيّة بدون عبوّات خشبية على غرار النظام الذى كان متبعاً فى قصر المدائن « طيسفون » فى العصر الساسانى ، بل وفى مصر الفرعونية ، وذلك لوقوعه منعزلا فى الصحراء . ولاشك فى أن تسقيف القاعات الواسعة بواسطة القبوات المبنية بالطوب ، بعد تقسيم فراغ القاعة الداخلى بطولها إلى أقسام متتابعة متقاربة بواسطة عقود ترتكز عليها قبوات عرضية قد جاء حلا معمارياً موفقاً ، فلقد يسّر تقسيم الفراغ الداخلى على هذا النحو عملية التسقيف(٤٧) إلى حد بعيد . والواقع أن هذا الطراز من التسقيف قد أضفى جمالاً باهراً على قاعات قصر الأخيضر بخطوطه المنحنية فى الاتجاهات المختلفة تنبثق من تواؤم قوى الدفع وجهود الضغط مع الأشكال المعمارية .

والقصر مبنى ضخم تشمخ أسواره -كما تقول جرترود بل- وسط الرمال كما لو كان الزمن قد غفل عنه ، وتصمد أبراجه الراسخة الشماء وكأنه من صنع الطبيعة لاالإنسان . وإذا كان تصميم قصر الأخيضر استمراراً للتقليد الأموى المتأثر بالحضارة المتأغرقة فإنه بلاشك يحمل أيضا وشائج قربى مع القصور الساسانية [قصور شيرين وسارفستان وفيروز أباد] ، وخاصة الإيوان المؤدى إلى قاعة العرش المسقوفة ، على حين تدين الزخارف المعمارية الرائعة التى تزين الواجهة وقاعة الشرف والمكونة من أسطوانات تتعاقب مع كوى زخرفية بأصولها إلى طاق كسرى بطيسفون [المدائن] ، ولسنا نعرف قصرا ساسانيا فى حجم قصر الأخيضر ، كما لانعرف حصنا ساسانيا بُنى بمثل هذا الحذق ، ولازخارف ساسانية فاقتها فى وحدتها وتألقها .

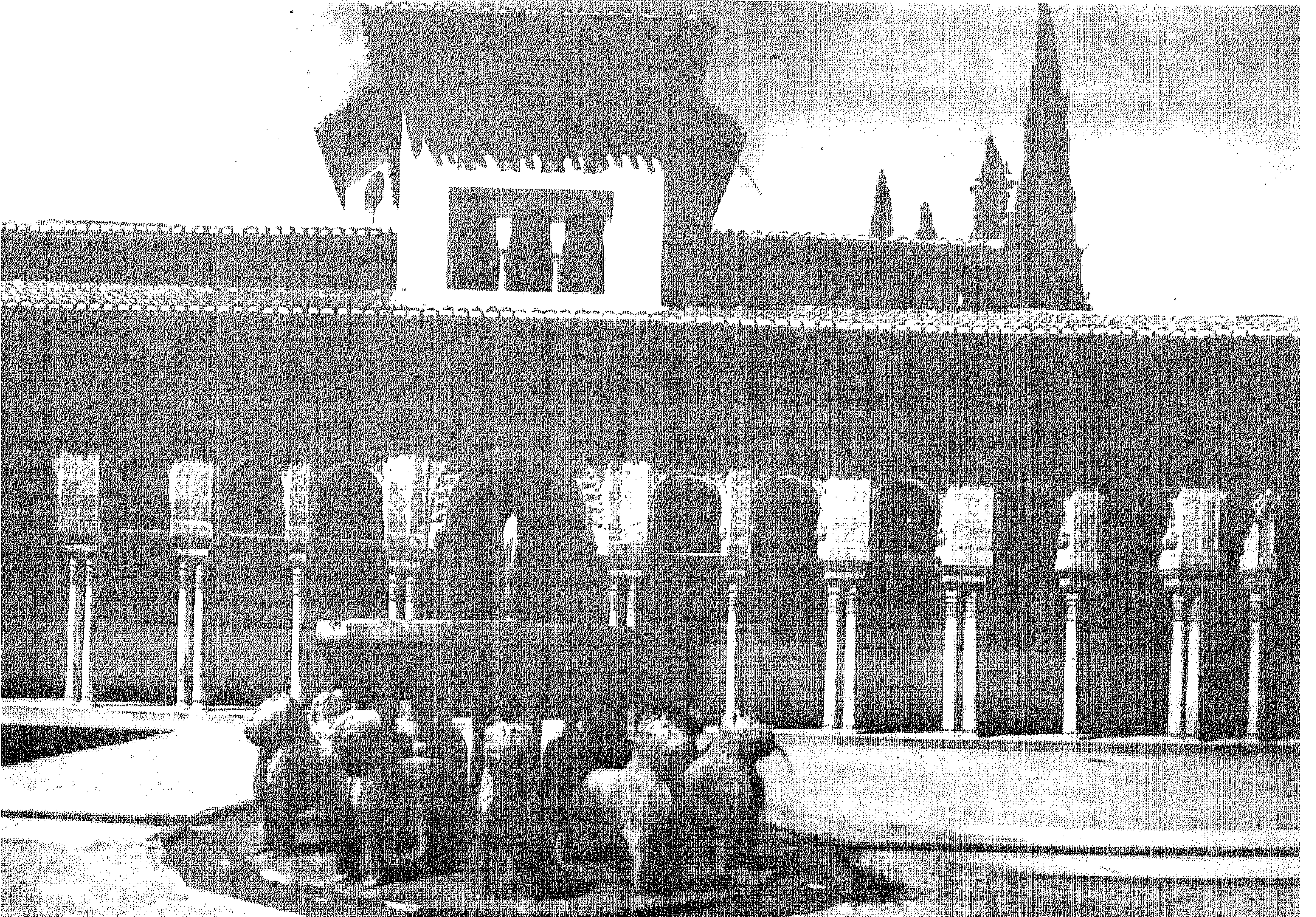
ويبدو الأخيضر كذلك حصنا دفاعيا فريدا بين الحصون ، فقد شيّد بالحجر والجص سوى بعض أجزائه شيدت بالآجر والجص فقط ، وينهض فوق مصطبة طبيعية ترتفع قليلا عن مستوى الأرض ، ويحيط به وبمجموعة الدور الملحقة به سور مستطيل محصّن على غرار القلاع الحربية . وفى أركان السور الأربعة تقوم أربعة أبراج رئيسية . ويقوم فى منتصف كل ضلع برج ضخم يتوسطه مدخل واسع . وثمة عشرة أبراج فى كل ضلع من أضلاع السور الأربعة يتوسطها برج المدخل ، ومن ثم يضم الحصن ثمانية وأربعين برجاً ، وتنحصر بين كل برجين حنيتان معقودتان .

على أن التنقيبات الأثرية الحديثة فى منطقة جنوب شرق أفغانستان التى هجرها سكانها خلال القرن الثالث عشر الميلادى قد كشفت عن عدة قصور ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر تحاكى فى تصميمها وزخارفها قصر الأخيضر ، كما يوحى بأن الأمراء الصفاريين الذين حكموا المنطقة باسم الخلفاء العباسيين قد تشبّهوا بسادتهم فى بناء قصورهم .

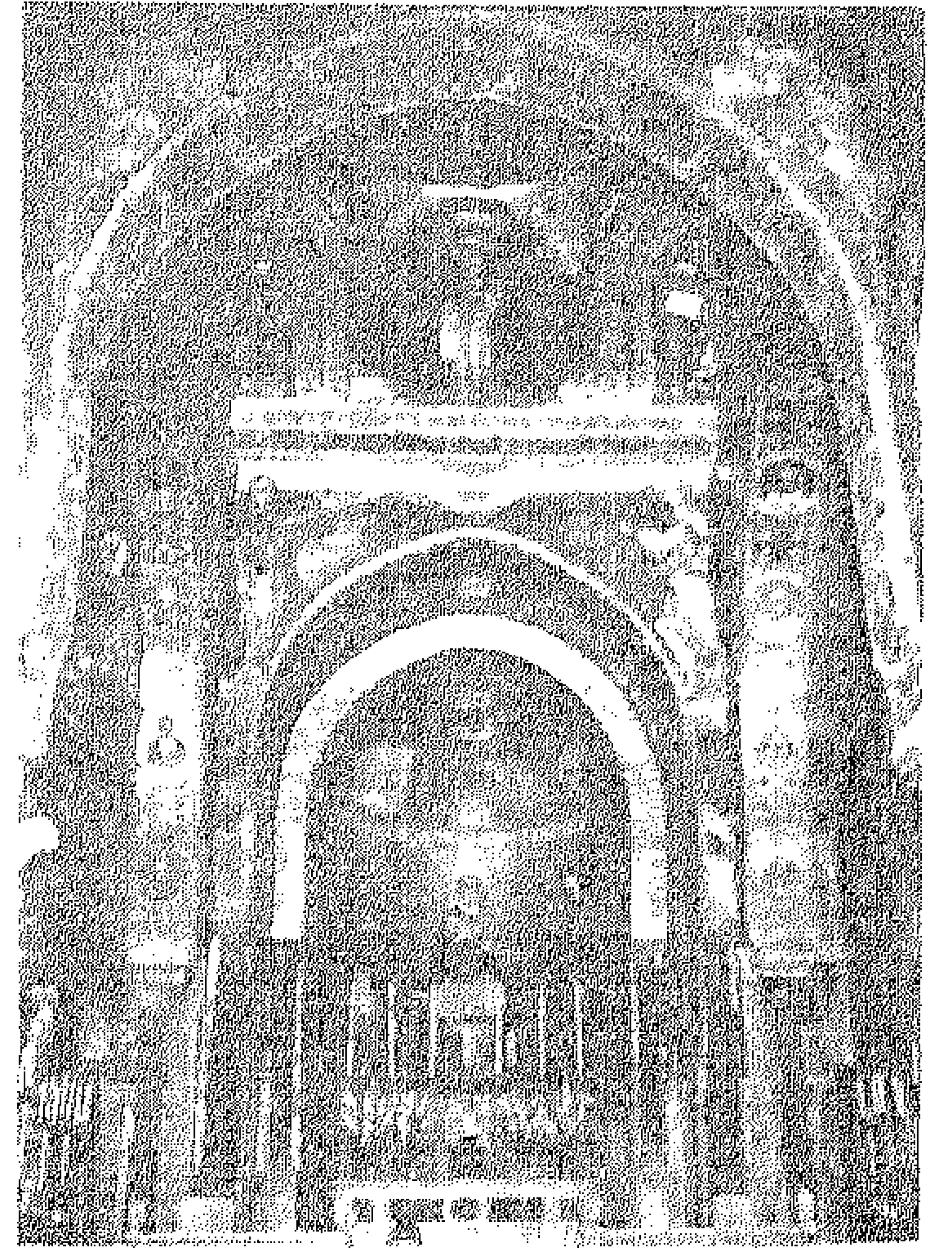
لوحة ٦٥ - قصر الحمراء . غرناطة بالأندلس
صحن الأسود ، ويتميز تصميم الرواق بإبراز الأكتاف الحاملة للعتب على حين أنشئت العقود بين الأكتاف بقصد زخرفى أكثر منه إنشائى ، تعلوها حشوات مزخرفة بدورها ، مما يجذب النظر للأكتاف من الناحية الوظيفية على عكس القاعدة العامة التى تكون العقود فيها هى العنصر المعمارى .

أما الزخارف التى كانت تكسو جدران تلك القصور المشيدة من قوالب اللبن فقد سارت على النهج نفسه الذى رأيناه من قبل فى قصور سامرّا ، إذ تكسوها مساحات ضخمة من الجص المشغول أوالمحفور . ونرى فى الأبهاء التى كانت تعقد فيها مجالس الحكم تتابعات من الصور الجدارية لفتية وغلمان كأنما قصد بتصويرهم تعزيز هيبة السلطان ، وكأنهم حرّاس آخرون يظاهرون حرّاسه الحقيقيين يحيطون به وهو متربّع على سرير عرشه .

ووسعت تلك القصور كذلك نافورات تكشف عن مهارة فائقة فى فن توزيع المياه وهندستها ، وهى وإن كانت متباينة الطرز إلا أن أكثرها شيوعاً كانت تلك التى تعرف باسم السلسبيل ، وتتكوّن من جدار مائل مستطيل ينحدر عليه الماء الذى يأتيه من سلسلة من المساقط [الشاذروانات أوالشاذوريانات] فترّطب الجو عن طريق التبخّر (٤٨) . ومن أجمل شواهد النافورات ما نراه حتّى الآن فى قصر الحمراء بغرناطة (لوحة ٦٥) وفى القصور العباسية بسامرّا ، بل وقصور الأباطرة المغول فى الهند . كذلك نرى مثيلاتها فى صقلية فى قصور ملوك النورمان الذين تشرّبوا الحضارة العربية وتمثلوها ، وفى قصر تيمور فى « شارى سابز » على مقربة من سمرقند ، بل ونراها أيضاً – وإن كان على نحو أكثر تواضعاً وأقل فخامة – فى بعض دور الفسطاط القديمة .

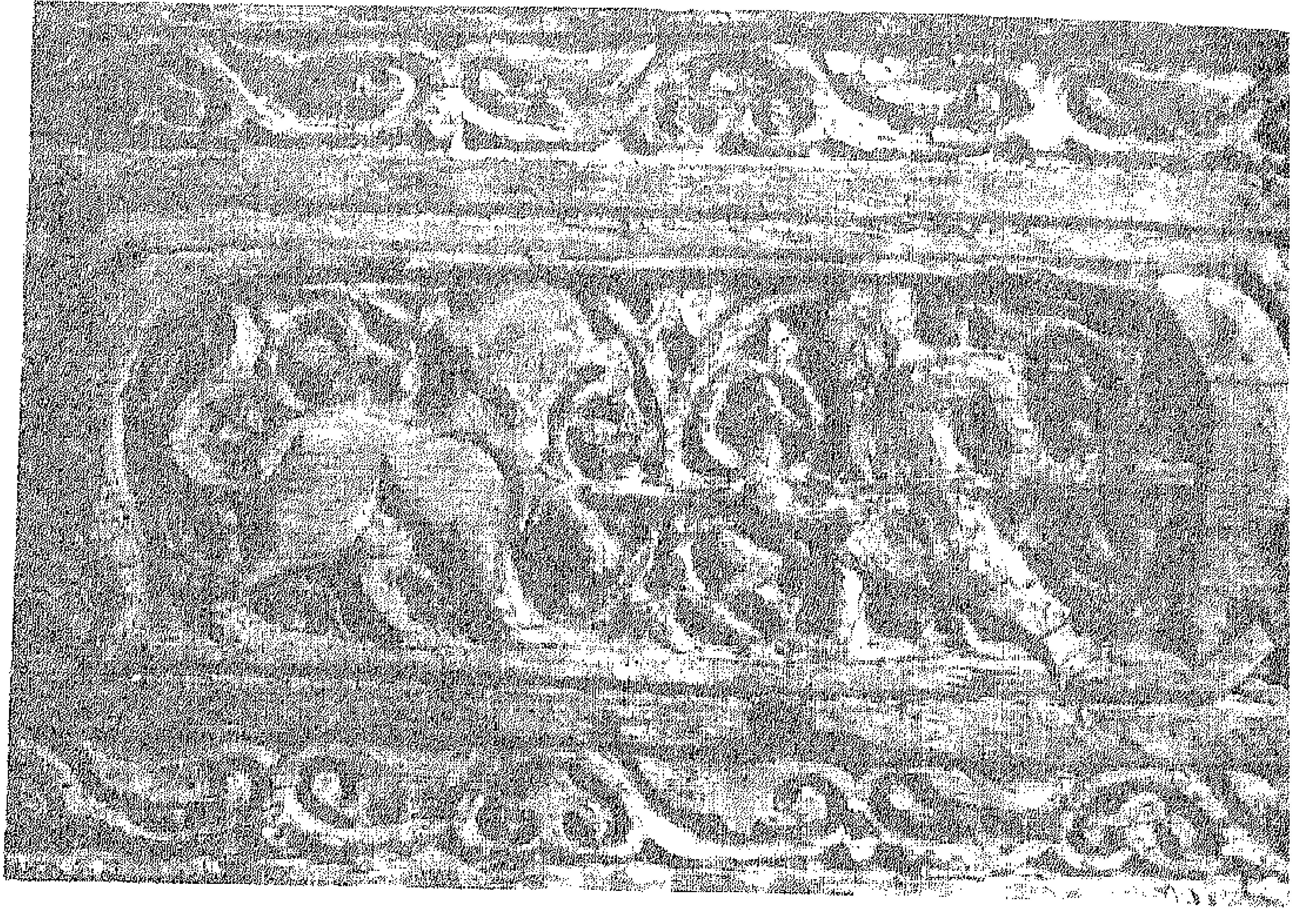


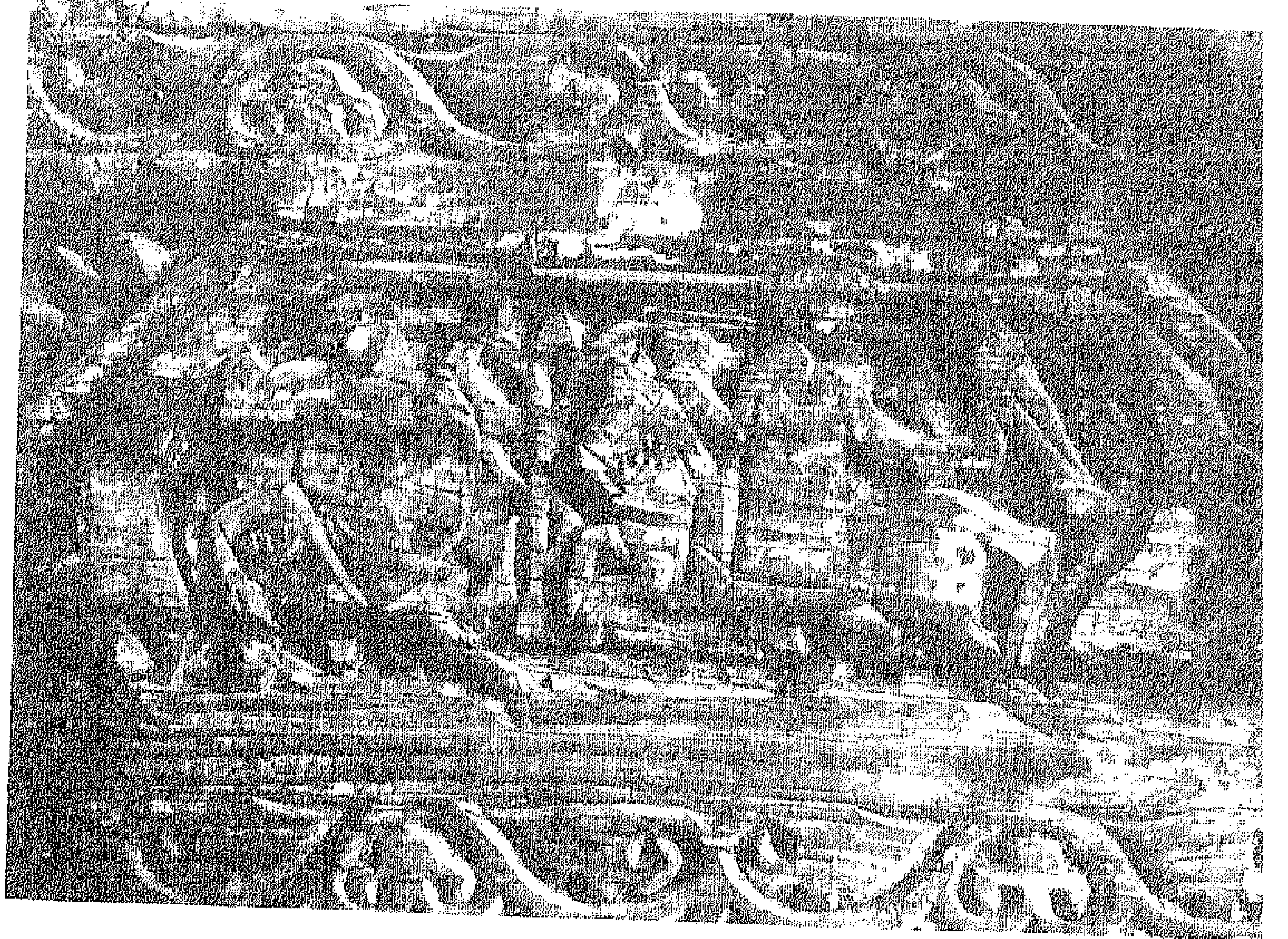
وعلينا ونحن فى سياق الحديث عن القصور أن نعرض لبناء لم يكن فى الحقيقة قصرًا بل لم يكن إسلامياً على الإطلاق ، ومع ذلك فهو يمدّنا بمثل من أروع أمثلة التصوير المعمارى فى الإسلام ونقصد به الكنيسة الملكية «كاپيلا پالاتينا» فى پاليرمو بصقلية (لوحات ٦٦ ، ٦٧) ، وهى كنيسة القصر الخاص بملوك النورمان . والبناء قائم على تصميم كنيسة بيزنطية قديمة ، فوق رواقه مجموعة من لوحات الفسيفساء تروى مشاهد من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد . أما السقف الخشبى الشاهق الذى يتبع فى طرازه أجمل ماجرت عليه تقاليد العمارة الشامية من مقرنصات فهو مزيّن بزخارف وصور لاعلاقة لها بالموضوعات الدينية ، إذ هى تمثل مشاهد من الحياة الملكية الدنيوية : ملك فى مجلس شرابه يحيط به ندماؤه ، وصراع بين بعض الوحوش ، وموسيقيون يعزفون وراقصون وراقصات ، وشخصان يتصارعان ، ثم شريطان من الكتابة الكوفية المنقوشة تدعو للملك بطول العمر والتوفيق والمجد . وتحملنا روعة هذه الصور وماتشف عنه من حساسية فنية مرهفة فضلاً عن موضوعاتها على مضاهاتها بالإفريز الخشبى الفخم الذى كان موجوداً بأحد القصور الفاطمية فى القاهرة وهو مودع الآن فى متحف الفن الإسلامى(لوحات ٦٨أ ، ب ، ج) غير أن تفاصيل هذا الجهد الفنى العظيم قد تفوت المتطلع وإن كان أحدّ الناس بصراً نظراً لارتفاع السقف ودقة الرسوم . ولعل مصوّر هذه الرسوم قد أسرف فى تصوير المناظر الدنيوية لأنه كان على ثقة من أن المشاهد لن يتمكن من اجتلاء معالمها . وأيًّا كان الأمر فإن مانحرص على توضيحه هو أن الإسراف فى الزخارف التى تزين هذه الكنيسة الصقلية تتسق مع ماسبق أن ذكرناه عن الفخامة والتأنق اللذين اتسمت بهما العقلية المعمارية الإسلامية فى العصور الوسطى . ويرى إتنجهاوزن فى حديثه عن تلك الصور فى كتابه «التصوير العربى» [٤٩] أن المصور قصد إلى تأكيد الطابع المملوكى الدنيوى على سقف الكنيسة بينما يبسط تحتها المظاهر الدينية المقدسة للإيقونوغرافية المسيحية التقليدية . وهذا على عكس أصول الفن الدينى المسيحى التى تقضى باتباع التدرج على وفق أهمية الشخصيات المصورة فى فراغ الكنيسة من أعلى إلى أسفل بحيث يعلو الأهم من يدنوه فى الأهمية .

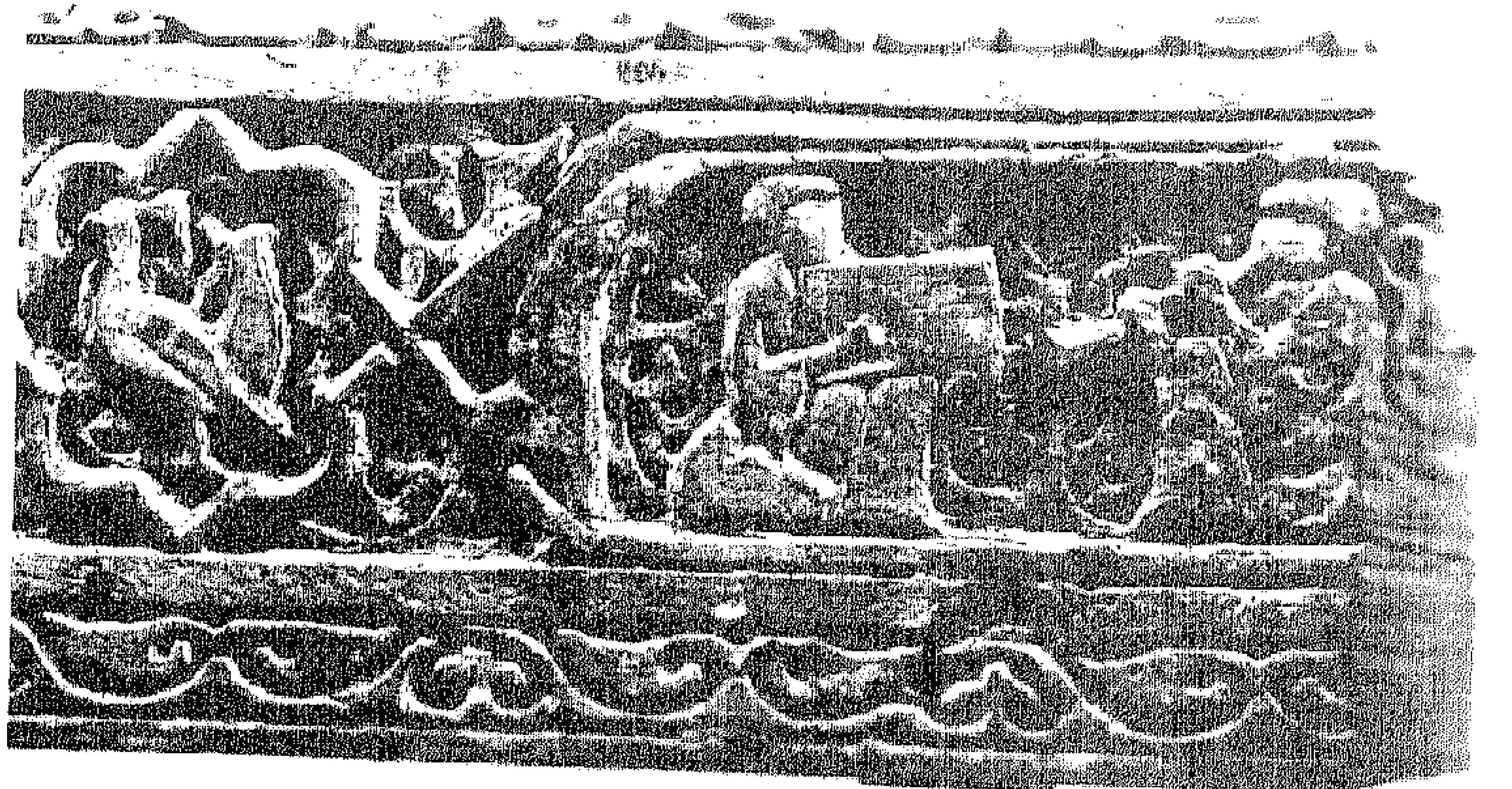




وللكنيسة الملكية أهمية كبرى باعتبارها الأثر المسيحى الوحيد الذى يفترض أنه أقيم على نفس الموقع الذى كان يشغله المسجد الجامع فى مدينة پاليرمو الإسلامية والذى اعتاد الأمراء المسلمون أداء الصلوات فيه . ومن أجل هذا يجدر بنا أن نذكر مسجداً مشابهاً ومعاصراً تقريباً لذلك الأثر فى القاهرة الفاطمية ، وهو مسجد الأقمر الصغير الذى أنشىء فى عام ١١٢٢ (لوحة ١٥٢) بواجهته المزخرفة البديعة . ومانعرفه عن هذا الجامع هو أنه أنشىء فى الطرف الشمالى الغربى للقصر الملكى الفاطمى ، مما يدل على أن الخلفاء كانوا يؤثرون أداء الفريضة فيه ، على أننا نرى أن جلّ مايتمثل فى مسجد الأقمر من فخامة وإسراف فى الزخرف قد احتشد فى واجهته لافى داخله ، وهذه ظاهرة فريدة لاضريب لها فى عمارة مصر والشام الإسلامية .





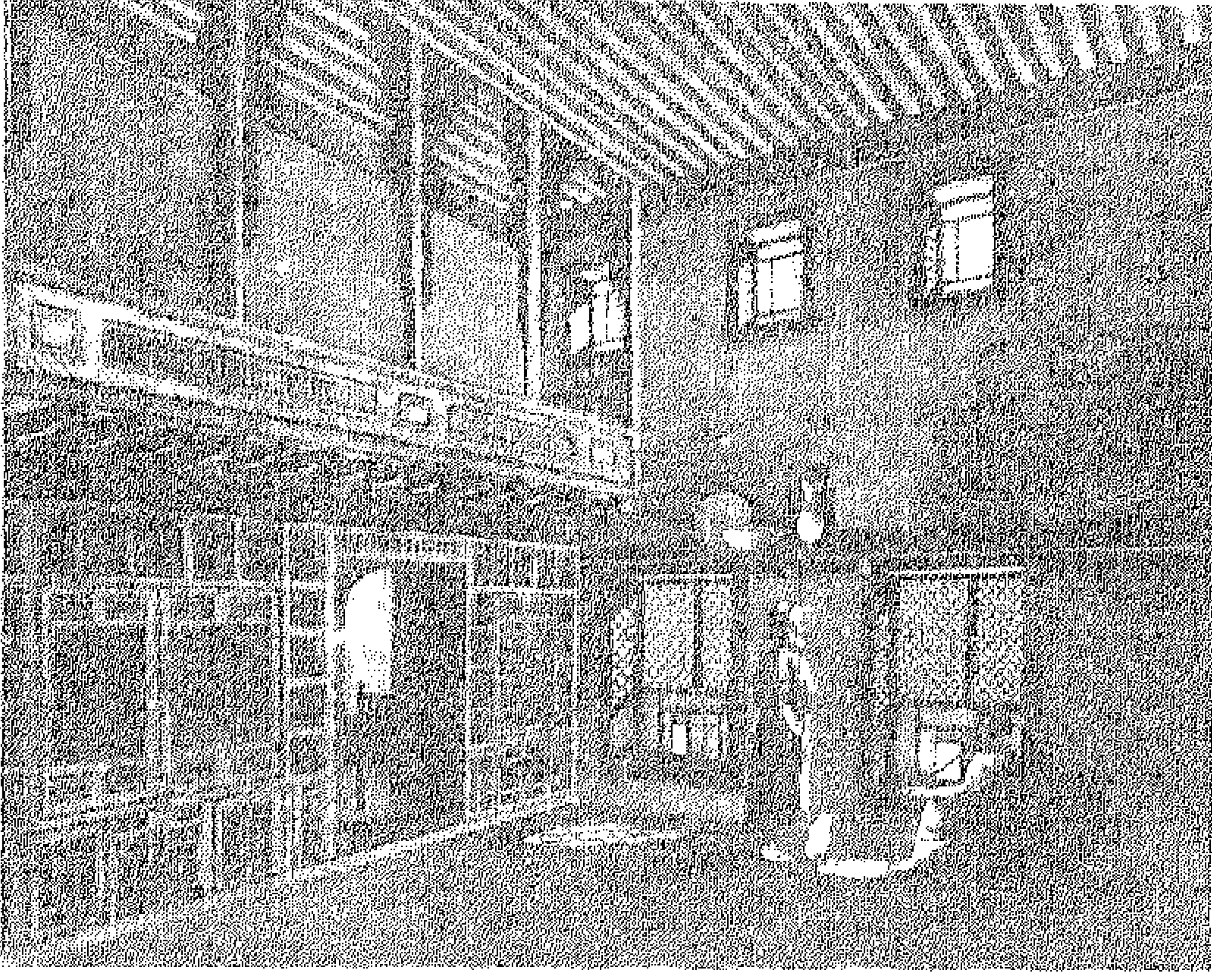


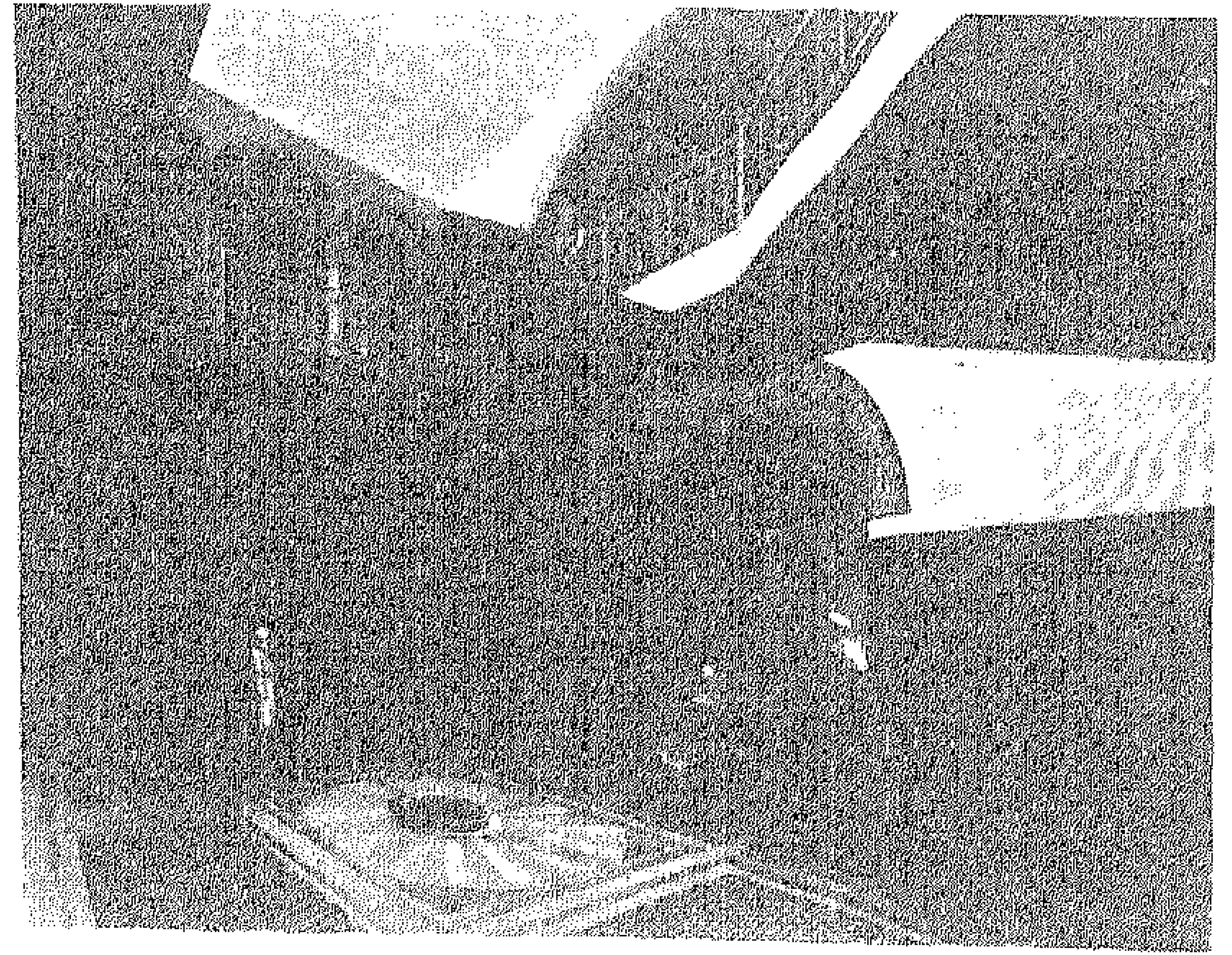
لوحة ٦٦ – كابيلا بالاتينا . بالرمو بصقلية
لوحة ٦٧ – كابيلا بالاتينا . السقف المزين بنجوم إسلامية . القرن الثانى عشر .
لوحة ٦٨ – حفر على الخشب . أ . شخص بيده رمح يصطاد أسدا على لوح من الأخشاب الفاطمية الواردة من القصر الفاطمى الغربى الذى شيد مكانه بيمارستان قلاوون . القرن ١١م/ ٥هـ ب . منظر صياد يمتطى جوادا وخلفه باز الصيد وأمامه شخص آخر بيده رمح ج . منظر لموسيقيين .
بإذن من متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

مما يثير الحيرة والعجب حقا أن هذا الجانب من العمارة لم ينل حظاً كافياً من الدراسة ، على أن الحفائر التى قام بها صمويل هيرتزفيلد فى أطلال سامرّا قد أمدّتنا بمعلومات قيمة ، منها أن قادة جيش المعتصم قد شيدّوا عدداً كبيراً من القصور والمنازل الفخمة لانظنه قد توفر فى أى مدينة أخرى من مدن الإسلام ، ولعل مرجع ذلك إلى أن سامرّا كانت مدينة اسْتُحْدِث إنشاؤها على أرض فضاء فلم ير ساكنوها أنفسهم مضطرين إلى البحث عن أركان وفراغات هنا وهناك لكى يقيموا عليها مساكنهم كما كان يحدث فى المدن القائمة المأهولة فعلا . غير أن القدر الهائل من الزخارف والقوالب الجصية والحليات المعمارية التى تـم العثور عليها فى أطلالها والطبقات التى كانت تكسو جدران منازل المدينة من لوحات الرخام والفسيفساء الزجاجية وأشرطة صور الفتيان التى كانت تزين الجدران ، كل هذا لايكاد ينسينا حقيقة المادة البنائية الأساسية التى استخدمت فى تشييد المنازل وهى قوالب اللبن ، كما هى الحال فى مبانى مصر الفرعونية الدنيوية ومبانى الحضارات الشرقية القديمة فى العراق وإيران وهى مادة كما ذكرنا هشّة قصيرة الدوام ، على أن ماحفظ لنا هذه المواد الكثيرة المتخلّفة من أطلال المدينة هو أنها هُجرت بعد خرابها ، ولو أنها قد سُكِنَتْ بعد اندثارها فى القرن العاشر لما تخلّف لنا اليوم من أطلالها شىء ، إذ كانت ستُبنى كلها من جديد ومن ثم تنطمس معالمها الأولى ، وهو ماحدث فى بغداد على سبيل المثال . وفى سجستان وخراسان [فى شمال شرقى إيران وفى تركمانستان السوفيتية] عُثر على طرز أخرى من منازل السكنى واكتشفت بقاياها حديثاً بعد أن ظلت شبه مجهولة حتى عام ١٩٥٠ .

ومن جديد نرى الفسطاط تمدّنا بوفرة من المعلومات والتفاصيل فى شأن عمارة المنازل ، وربما كان مرجع ذلك إلى أنها بدورها هُجرت بعد خرابها فى العصر المملوكى دون أن تُقام مبان أخرى على أطلال بيوتها التى بُنيت بالآجر فتُفقدها معالمها الأصلية . ويصف لنا الرحالة الفارسى ناصرى خسرو بيوت الفسطاط فيقول إنها كانت ترتفع إلى أربعة عشر طابقا (كذا ؟ !) وأن شوارعها وطرقاتها لذلك كانت مظلمة قاتمة بحيث كان يتحتم إضاءتها نهاراً . ويبدو هذا التقرير أمراً عصيّاً على التصديق حتى لو سلّمنا ببعض المبالغات التى درج عليها المؤرخون والجغرافيون فى العصور الوسطى .

وتدلّنا بقايا منازل الفسطاط على أنها كانت تتألف من إيوانات تسبقها شرفات تحفّ بفناء مركزى مكشوف : خُطّط بحيث يحتضن قدراً من الظل طوال اليوم . ولانحسب أن عدد الطوابق كان يتجاوز اثنين أو ثلاثة بأية حال لأن مواد البناء المستخدمة فى الطابق الأرضى لاتتحمل ثقلا يزيد على طابقين أو ثلاثة ، ثم إن عالم الآثار الإسلامية على بهجت لم يعثر بين القدر الكبير من قطع الفخار التى اكتشفها عام ١٩١٤ على قطعة واحدة من





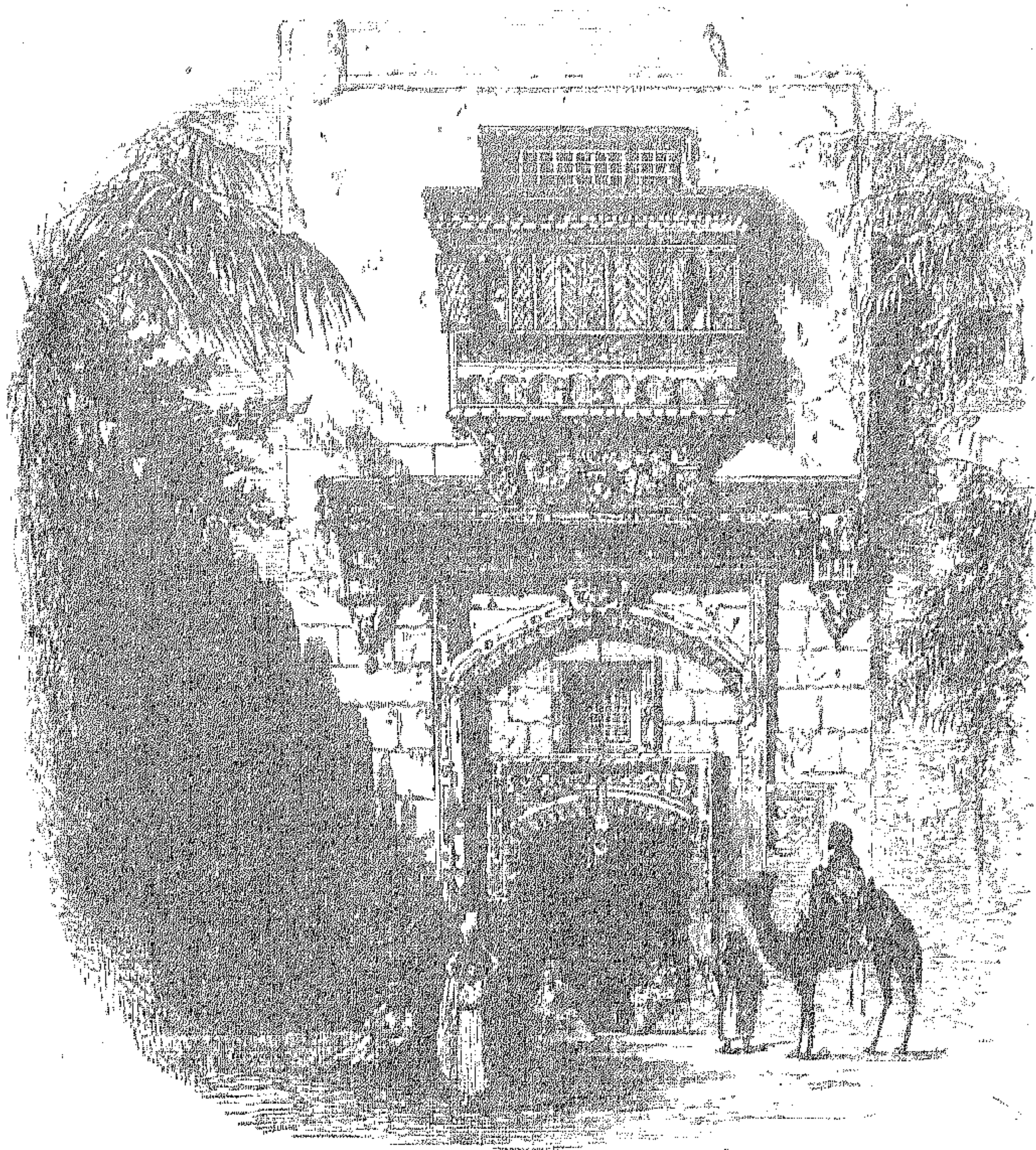
مواد البناء التى استخدمت فى تغطية سقوف تصل إلى هذا الحد من الارتفاع الذى زعمه الرحالة الفارسى . ومع ذلك فإننا لانشك فى أن مدينة الفسطاط قدمت فيما بين سنتى ٨٠٠ و ١٢٠٠ صورة من العمارة والرقى جديرة بأن تُبهر الزائرين وتشدّهم إليها .

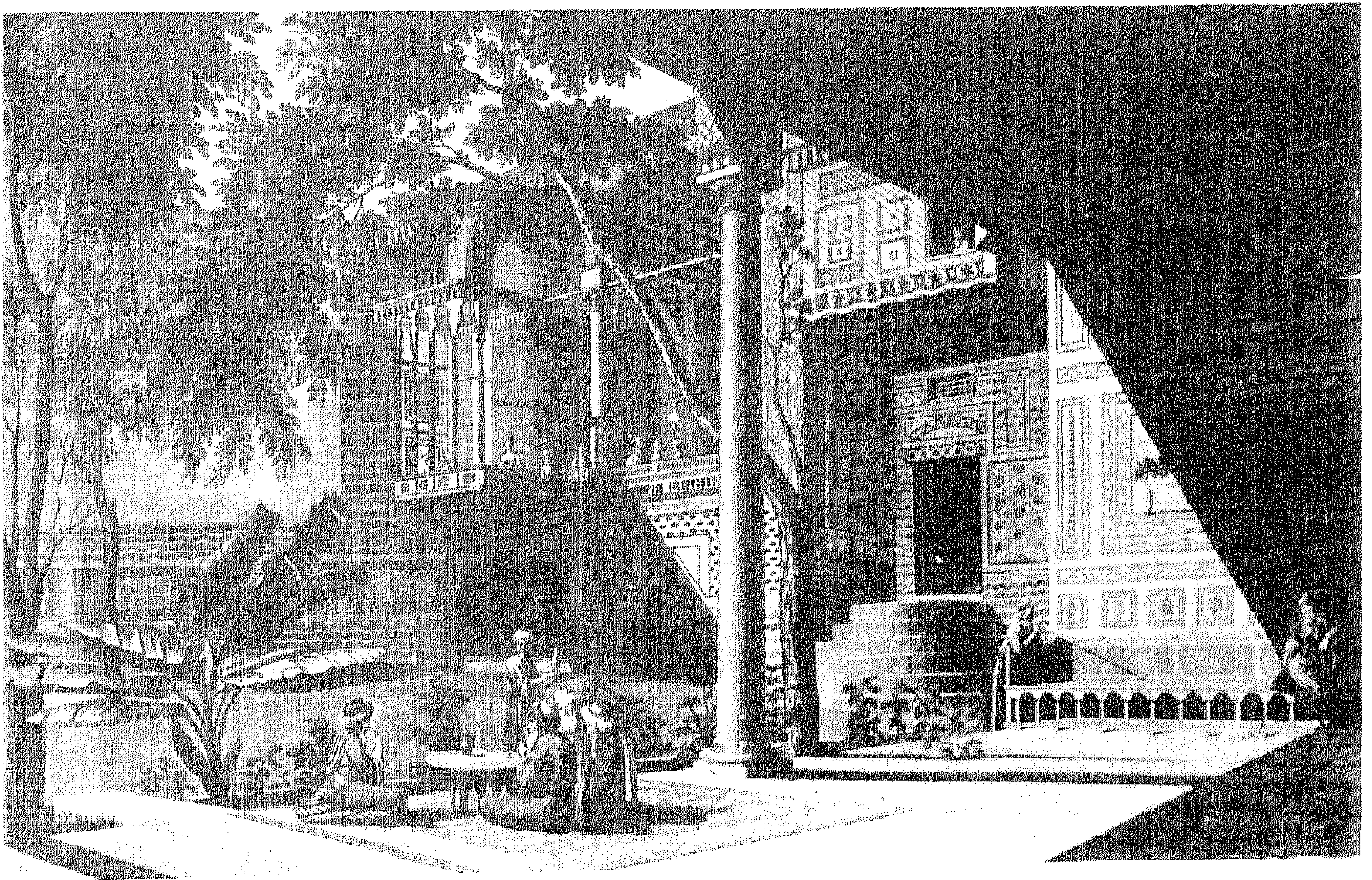
غير أننا نعرف عن عمارة منازل القاهرة فى العصور المتأخرة أكثر مما نعرفه عن عمارة الفسطاط ، وذلك بفضل القصور المملوكية التى حفظها لنا الزمن مثل قصر بشتاك (١٣٣٤ - ١٣٣٩) وقصر يشبك (١٣٣٨ تقريبا) وقاعة كتخدا (١٣٥٠) ، وعدد كبير من القصور والمنازل التى ترجع إلى القرن الخامس عشر مثل منزل زينب خاتون (١٤٦٨) وبعض بيوت المنطقة الساحلية بالإسكندرية ورشيد (لوحة ٦٩ ، ٧٠) وقصور الصعيد (لوحة ٧١) . وقد شيدت جدران الدور الأرضى فى معظم هذه القصور والمنازل من الآجر المكسو بالحجر المنحوت ، على حين كانت الأدوار العلوية تُبنى بالآجر وتُطلى بالجص ، واستخدمت العروق الخشبية كشدّادات لربط المبانى . وما أكثر ما كانت الأدوار الأولى ومايعلوها تبرز إلى الخارج مستندة إلى كوابيل من الحجر تحمل عروقاً خشبية تمتد إلى مسافات بعيدة داخل الجدران لكى تحمل ثقل الجدران المعلقة والتى تنوء الكوابيل الحجرية وحدها بحملها . وكان الغرض منها بالإضافة إلى زيادة مسطّح الحجرات وتنظيم أشكالها زيادة ما تُضْفيه من الظلّ على الشارع . ويعود اتساع الحجرات إلى محاولة تعويض ضيق المساحة التى أقيمت عليها لتضاؤل مساحة الفراغ فى وسط المدينة الآهلة . ومازال أغلب هذه المنازل يحتفظ بهيئته الأصلية سليمة إلى حد بعيد .

ونلاحظ أخيراً أن معظم مدن العالم الإسلامى - باستثناء القاهرة - كانت تتبع فى بناء منازلها تصميماً مشتركاً فى هيكلة العام يراعى فيه ظروف المناخ حتى توفر الرطوبة وتقى أهلها

لوحة ٦٩ - سطح أحد المنازل التقليدية من عمارة المنطقة الساحلية (الإسكندرية ورشيد) ، ويتميز بأنه مصمم للمعيشة فى تقسيم معمارى يصل الدار بالسماء ويعكس مدى استمتاع السكان بالحياة [لوحة محفورة عن كتاب « وصف مصر »]

لوحة ٧٠ - قاعة تقليدية من عمارة المنطقة الساحلية (الإسكندرية) تتميز بما كان يسمى « الأغانى » ، وهى شرفة بالجزء العلوى من القاعة تستخدم للنوم . وليس ثمة مثال لها اليوم فى غير مدينة رشيد [لوحة محفورة عن كتاب « وصف مصر »]

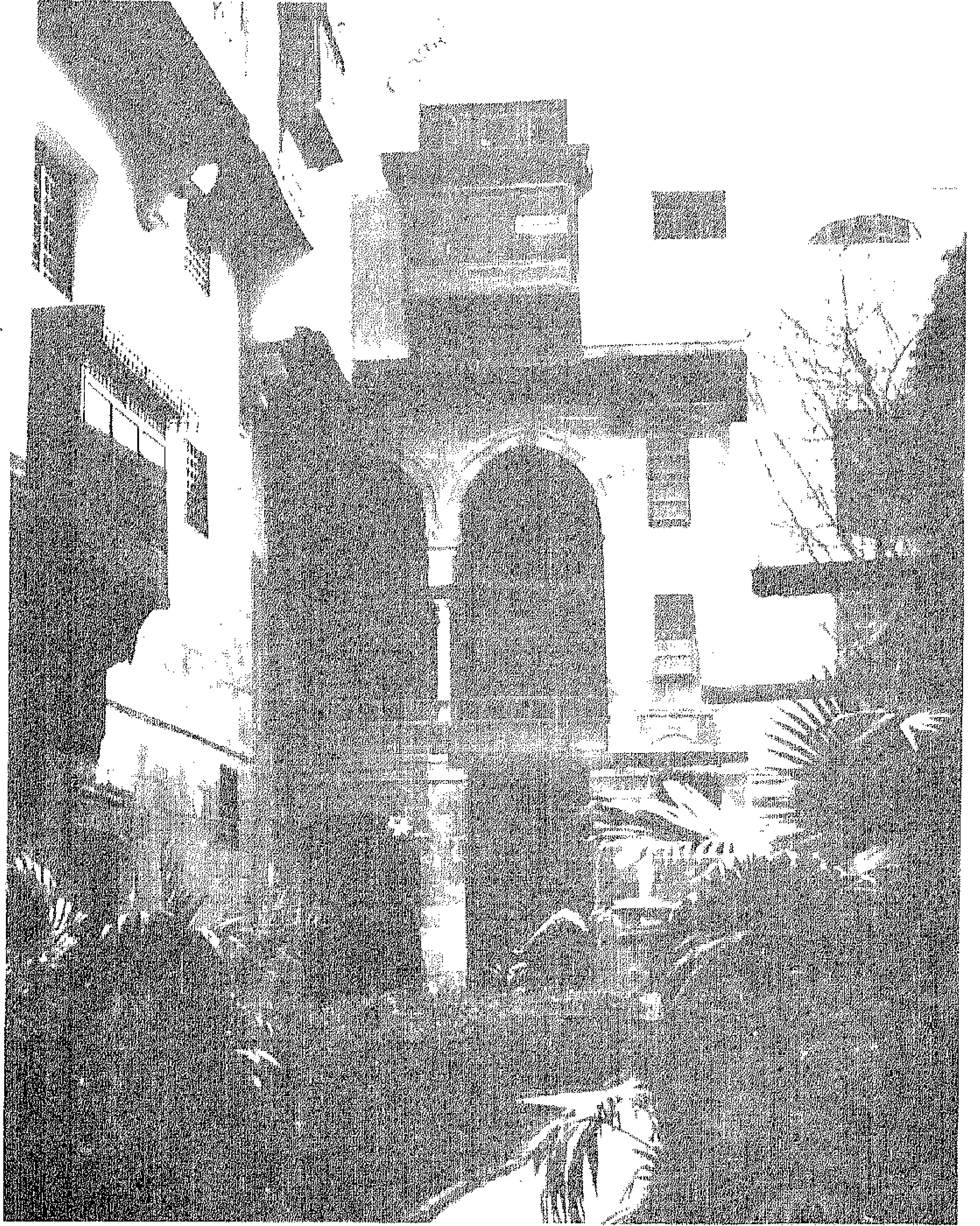




لفحات الحر . وتنفرد القاهرة بين المدن الإسلامية بمجموعة كبيرة كاملة من الطرز المعمارية فى بناء المنازل تستغرق ستة قرون أوسبعة . وأول العناصر التى تسترعى انتباهنا فى دور السكنى هى « الصحن » الذى استخدم فى تكييف حرارة الجو ، ذلك أن الهواء البارد يهبط إلى أدنى مستوى ليلا ثم مايلبث أن يتسرّب إلى الحجرات فيلطّف حرارتها ، ويظل محصوراً بين جدران الصحن حتى ساعة متأخرة من النهار كأنه خزان للترطيب (لوحة ٧٢) .

وقد لجأ المعمارى العربى فى العهود الأولى إلى إحاطة الصحن بإيوانين للاستقبال ، أحدهما شمالى والآخر جنوبى ، لتفادى أشعة الشمس على مدار النهار ، ويسبق كل من الإيوانين « مِقْعد » أى شرفة مسقوفة تنفتح على الصحن (لوحات ٧٣ ، ٧٤) . ولا يكاد يخلو صحن الدار من نافورة « فسقية » أو حوض ماء تنعكس على مياهه صفحة السماء





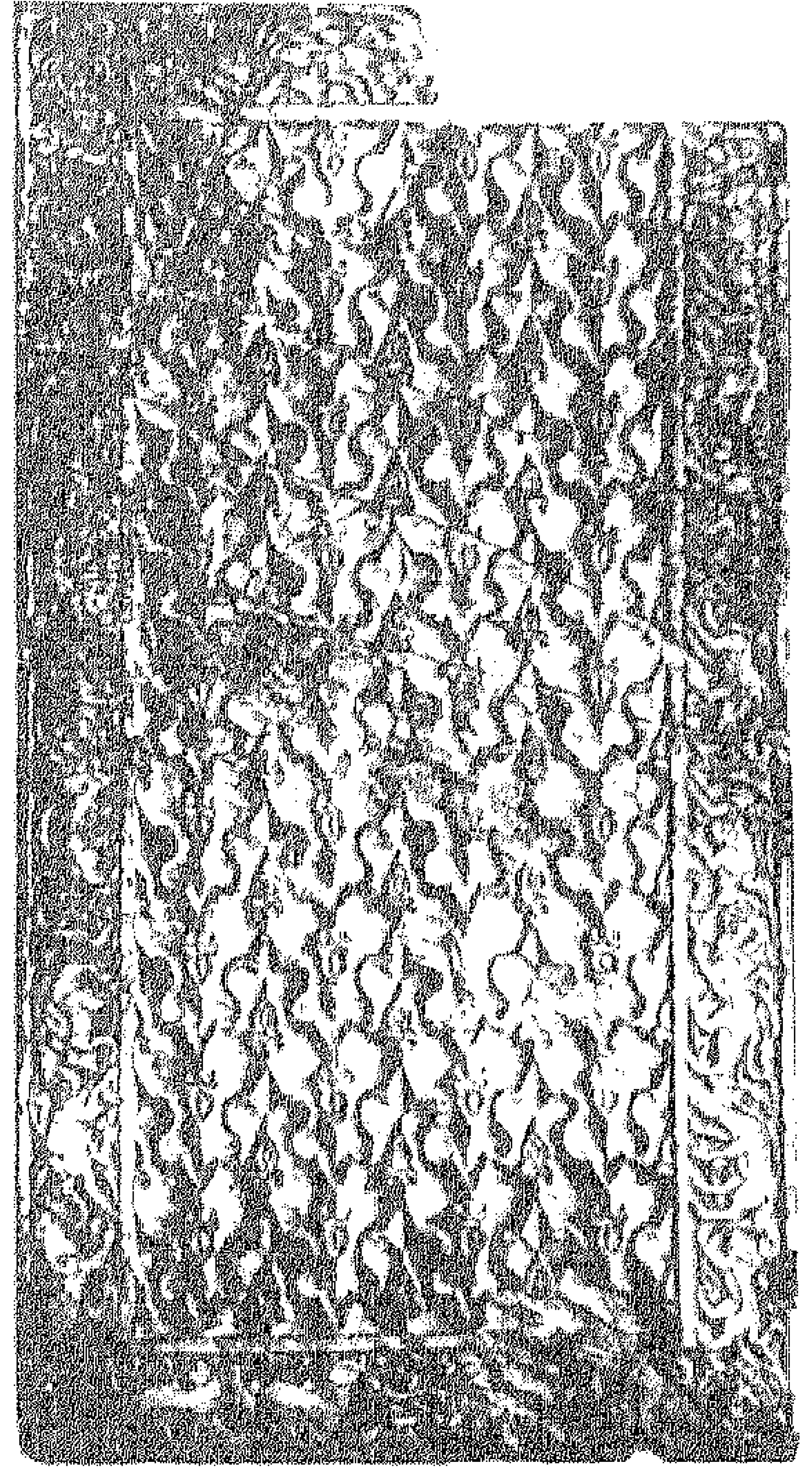
لوحة ٧١ – بيت الوالى بمنفلوط فى صعيد مصر ، مما يدل على وجود عمارة سكنية إسلامية أصيلة يحتذيها الأهالى فى الأقاليم . عن لوحة محفورة لفنان مجهول .

لوحة ٧٢ – مقعد معقود بالدور الأول بقصر قاسم بك يطل على الصحن ، ومقعد آخر « تختا بوش » بالدور الأرضى . والتختابوش هو مكان مسقوف مفتوح من جانبيه المتقابلين على صحن وحديقة فى أغلب الأحوال [لوحة محفورة عن كتاب « وصف مصر »] .

لوحة ٧٣ – صحن بيت جمال الدين الذهبى ، ويظهر فيه المدخل الرئيسى الذى كان يطل دائما على الصحن لا على الشارع وبجواره المقعد .

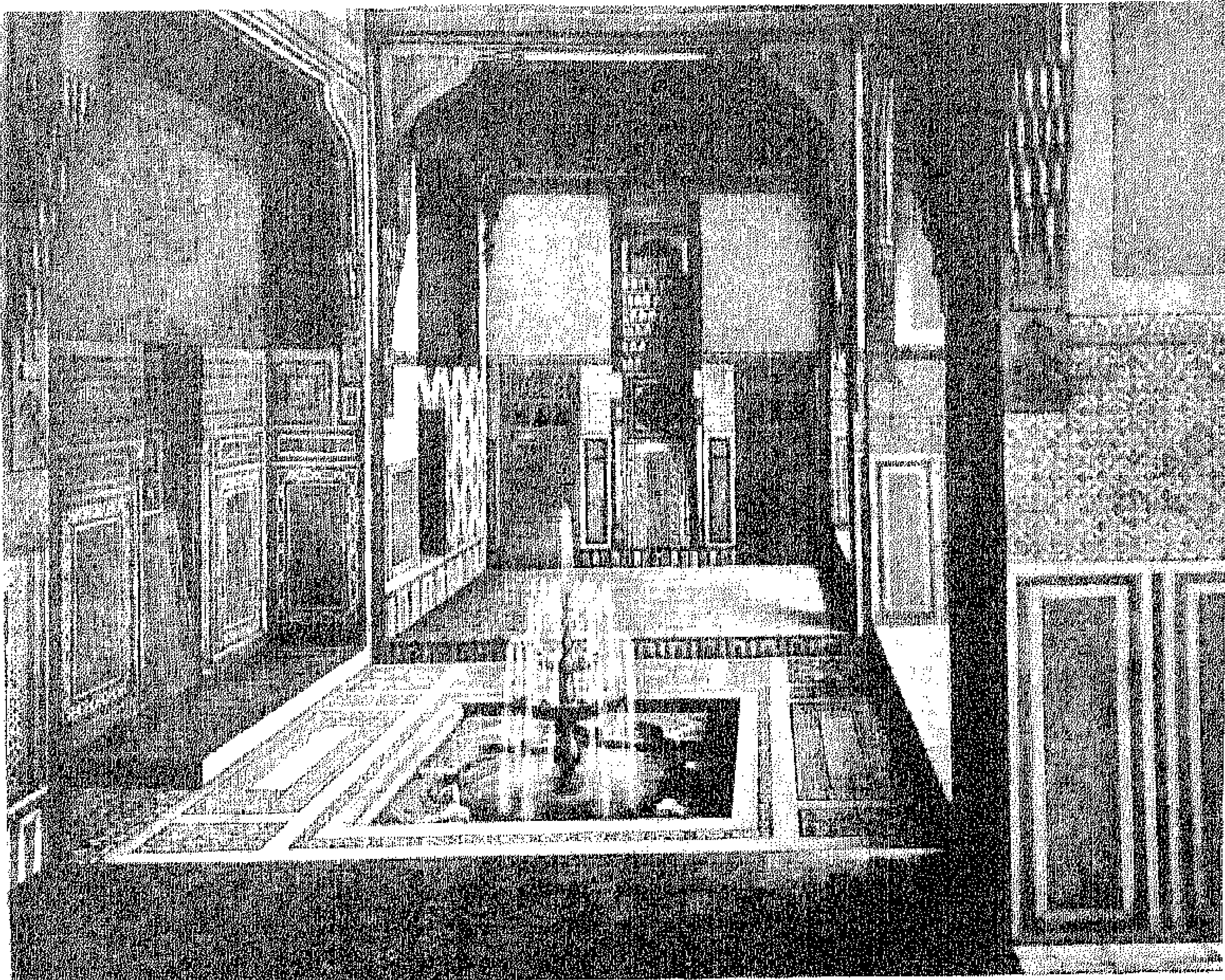
لوحة ٧٤ – مقعد بيت السحيمى يطل على الصحن المكشوف

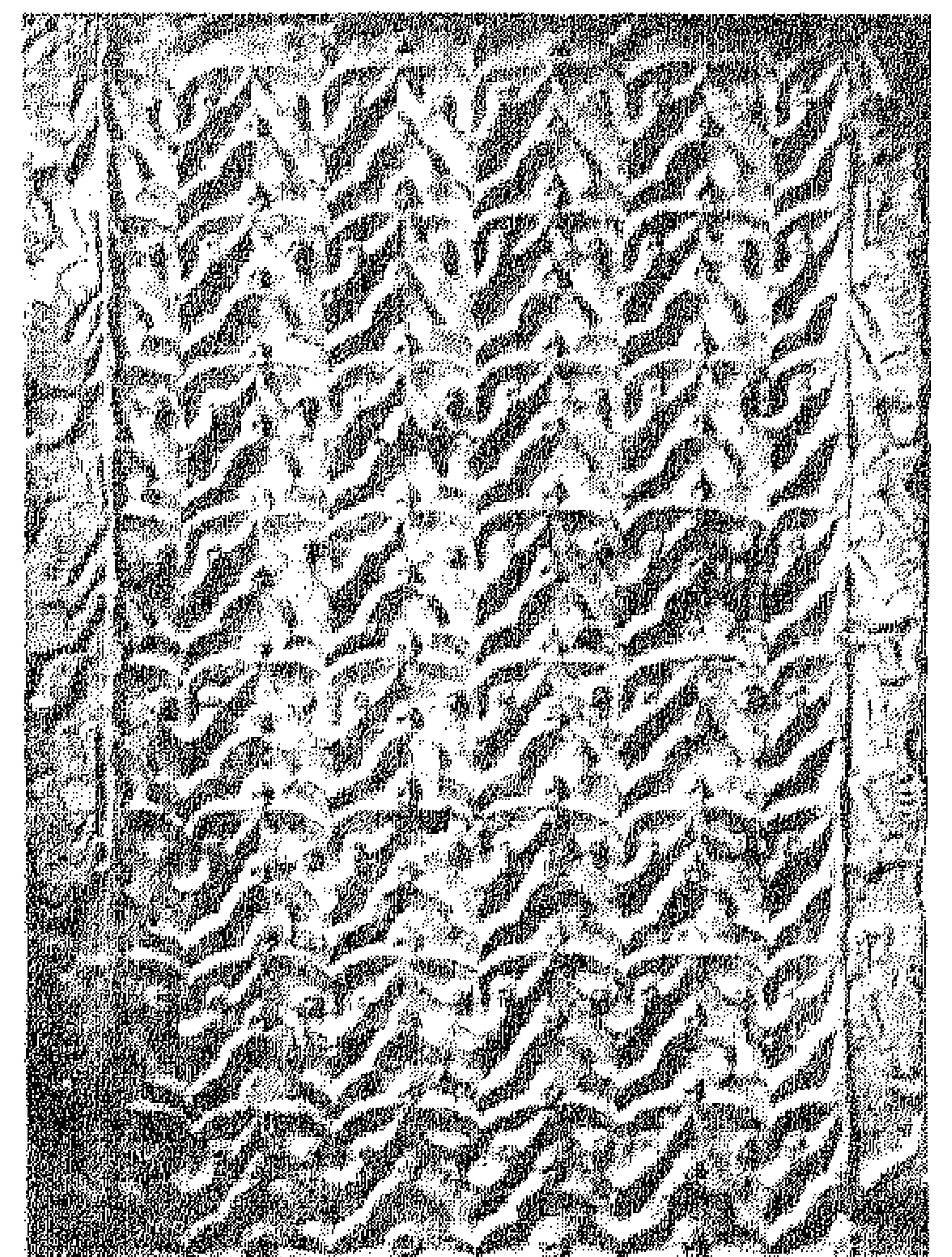
التى يعشقها العربى ويتجه إليها . وقد أضاف المعمارى العربى « السلسبيل » إلى النافورة فى بعض الأحيان ، وهو لوحة جدارية من الرخام مزخرفة بنقوش خفيفة البروز تحاكى صفحة الماء حين يداعبها النسيم ، توضع مائلة قليلا فى الجدار المقابل للإيوان الرئيسى ، ينساب الماء على سطحها إلى قناة يكسوها الرخام تفضى إلى حوض الماء (لوحات ٧٥ ، ٧٦) . وهناك المندرة [القاعة] التى تتألف من الإيوان والدرقاعة وهى البهو الذى يتصدّر الإيوان . والدرقاعة فى حقيقتها بمثابة صحن مسقوف تُغطَّى أرضها بالفسيفساء الرخامية منتظمة فى زخارف هندسية بديعة ، وتتوسطها أحياناً نافورة . وينخفض مستوى أرضية الدرقاعة بمقدار درج واحد عن مستوى أرضية إيوانات الجلوس ، ويحدّد هذا الدرج المكان الذى يتعين فيه على الزائر أن يخلع نعليه قبل أن تطأ قدماه فاخر السجاد والبُسُط التى تكسو أرض الإيوانات . ويرتفع سقف الدرقاعة عن باقى سقف المنزل بمنور من الخشب يحاكى قبة السماء (لوحة ٧٧ ، ٧٨) فيحسّ الجالس وهو يتطلع إلى صفحة ماء النافورة وكأنه مازال على صلة بالسماء (لوحات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢) . ومهما بلغ ارتفاع جدران الدرقاعة فإن ارتفاع أبوابها لا يتجاوز نسب الإنسان ، على عكس عمارة عصر النهضة التى ضحى فى عمارة بعض عناصرها كالأبواب على سبيل المثال بالمقياس الإنسانى فى سبيل الاحتفاظ بالنسب الكلاسيكية المتداولة .

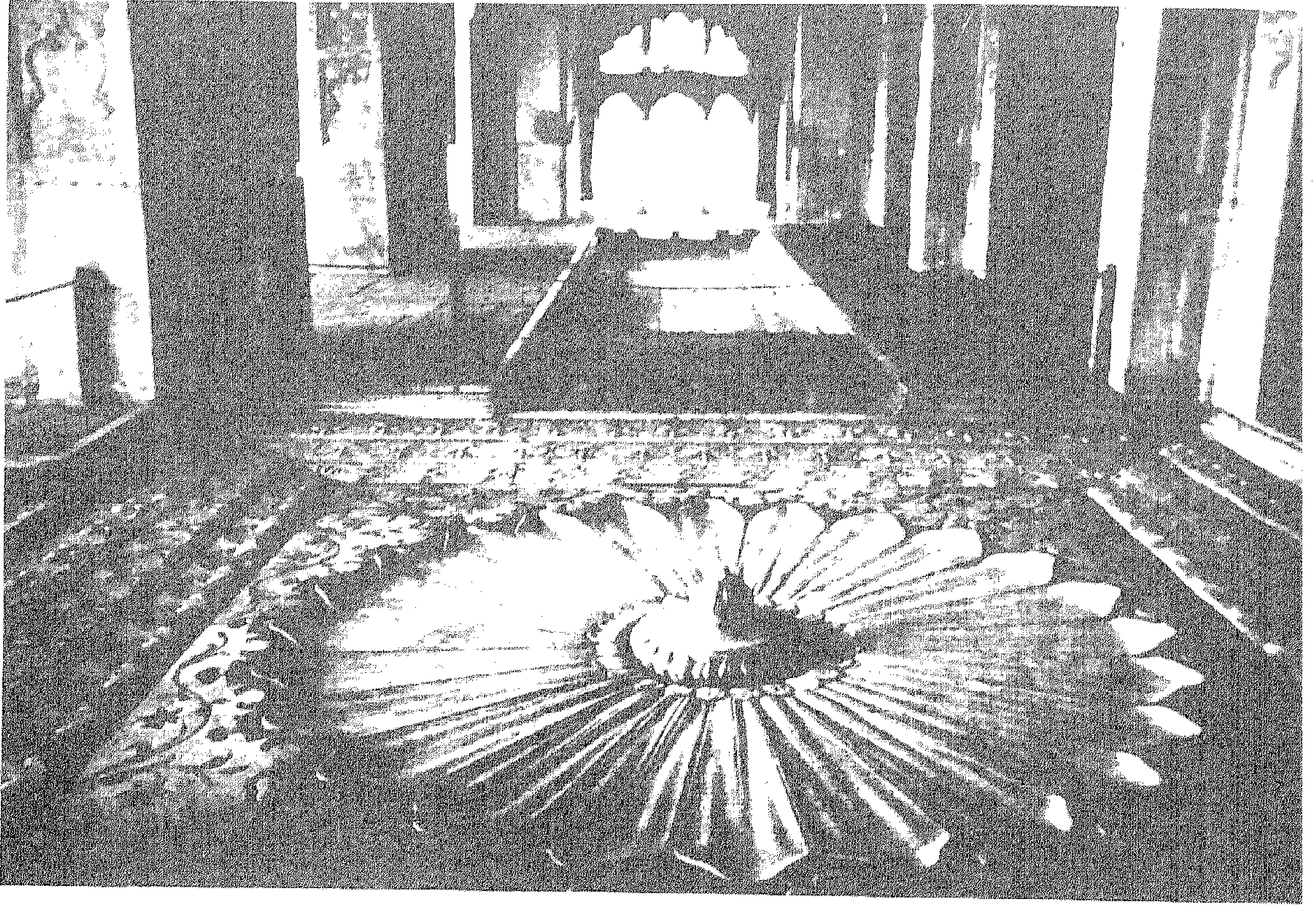


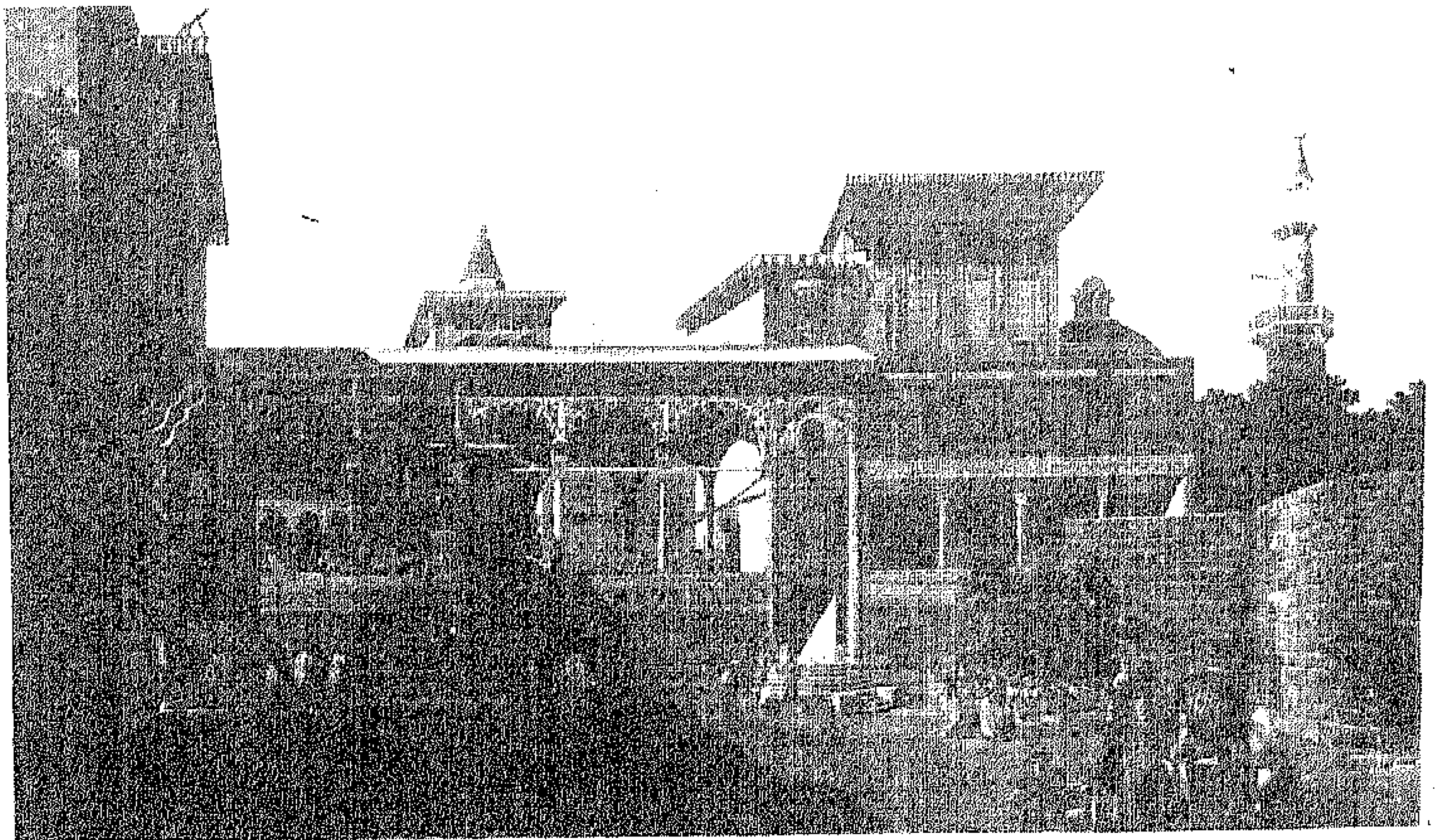
لوحة ٧٥ – سلسبيل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٧٦ – سلسبيل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة





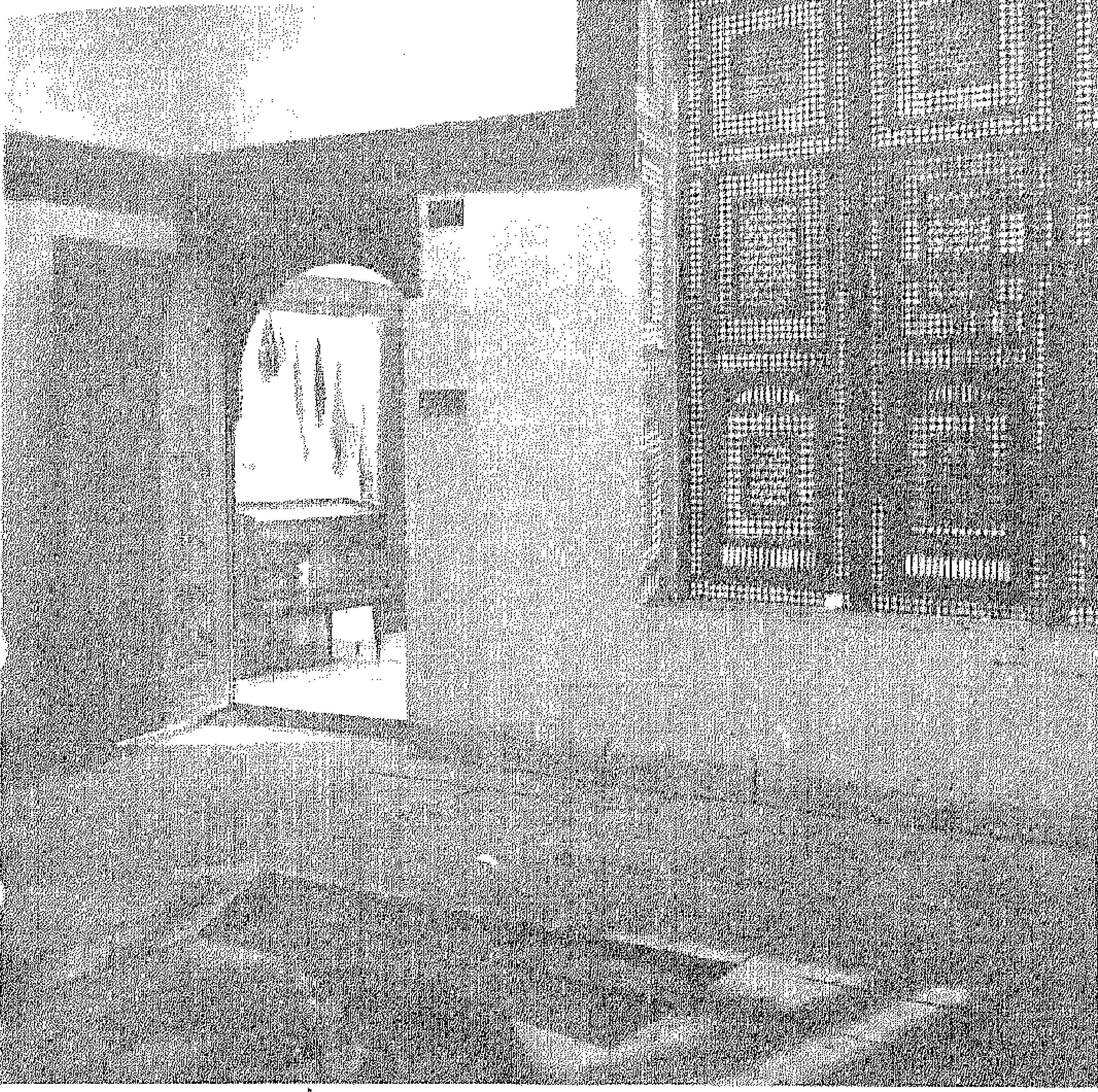


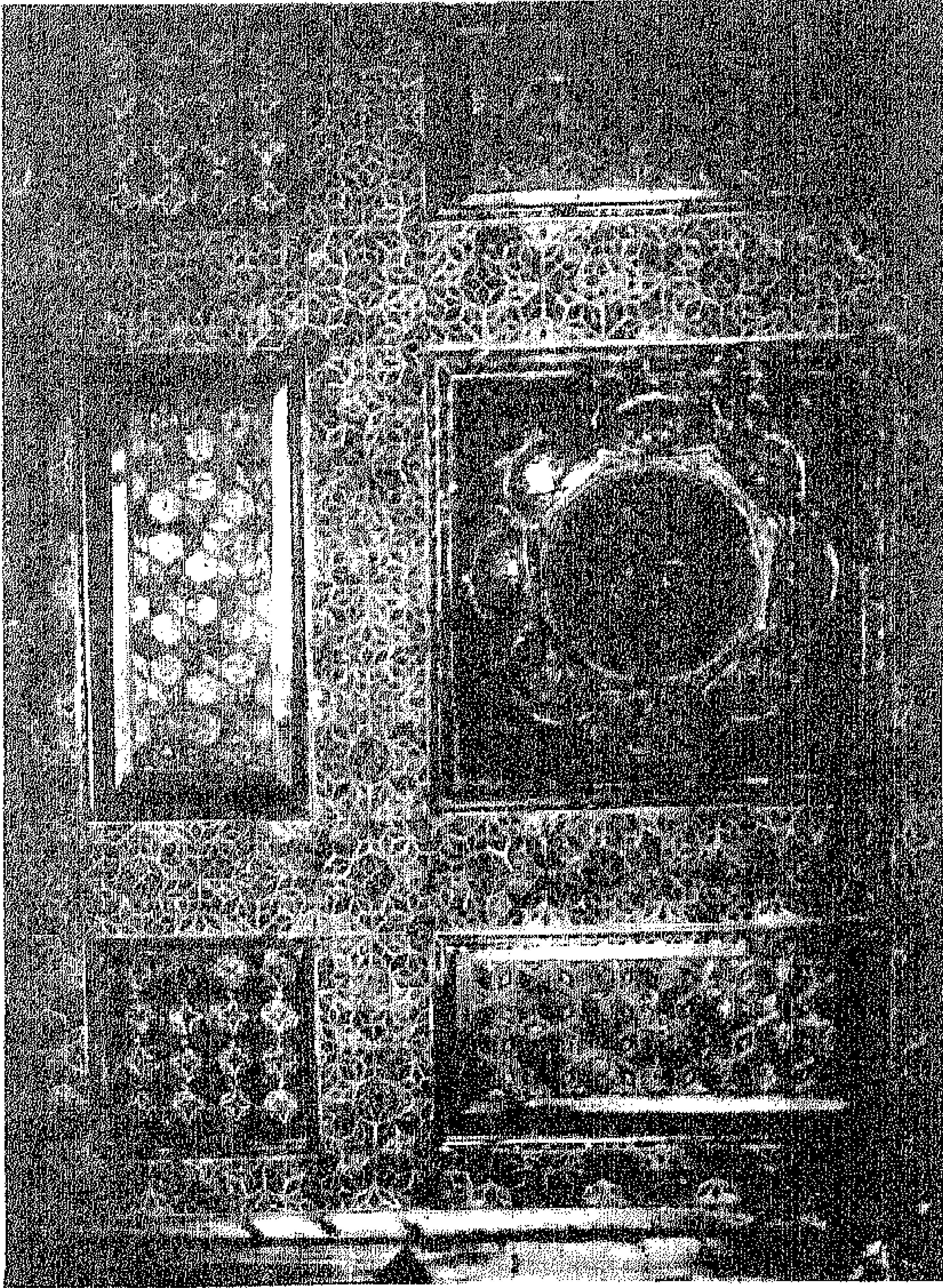


لوحة ٧٧ – رسم تخيلى لقاعة مملوكية تبدو فيها عناصرها المختلفة : الدرقاعة تتوسطها الفسقية والسلسبيل ماثلا على الجدار وإيوانات الجلوس التى ترتفع أرضيتها عن أرضية الدرقاعة .

لوحة ٧٨ – تسرى المياه فى بعض القصور الإسلامية من قاعة إلى أخرى خلال قنوات رخامية تكبر شيئا فشيئا لتصبّ فى أحواض هابطة كالشلالات من مستوى إلى مستوى أدنى . وكانت المياه فى « القلعة الحمراء » بالهند تغطى زهرة اللوتس المرمرية مرسلة أصواتا تضفى السكينة على النفس مغيّرة شكل الزهرة من خلال حركتها الشفافة .

لوحة ٧٩ – مقعد معقود مفتوح على الخارج بمنزل عثمان بك [عن كتاب « وصف مصر »] .





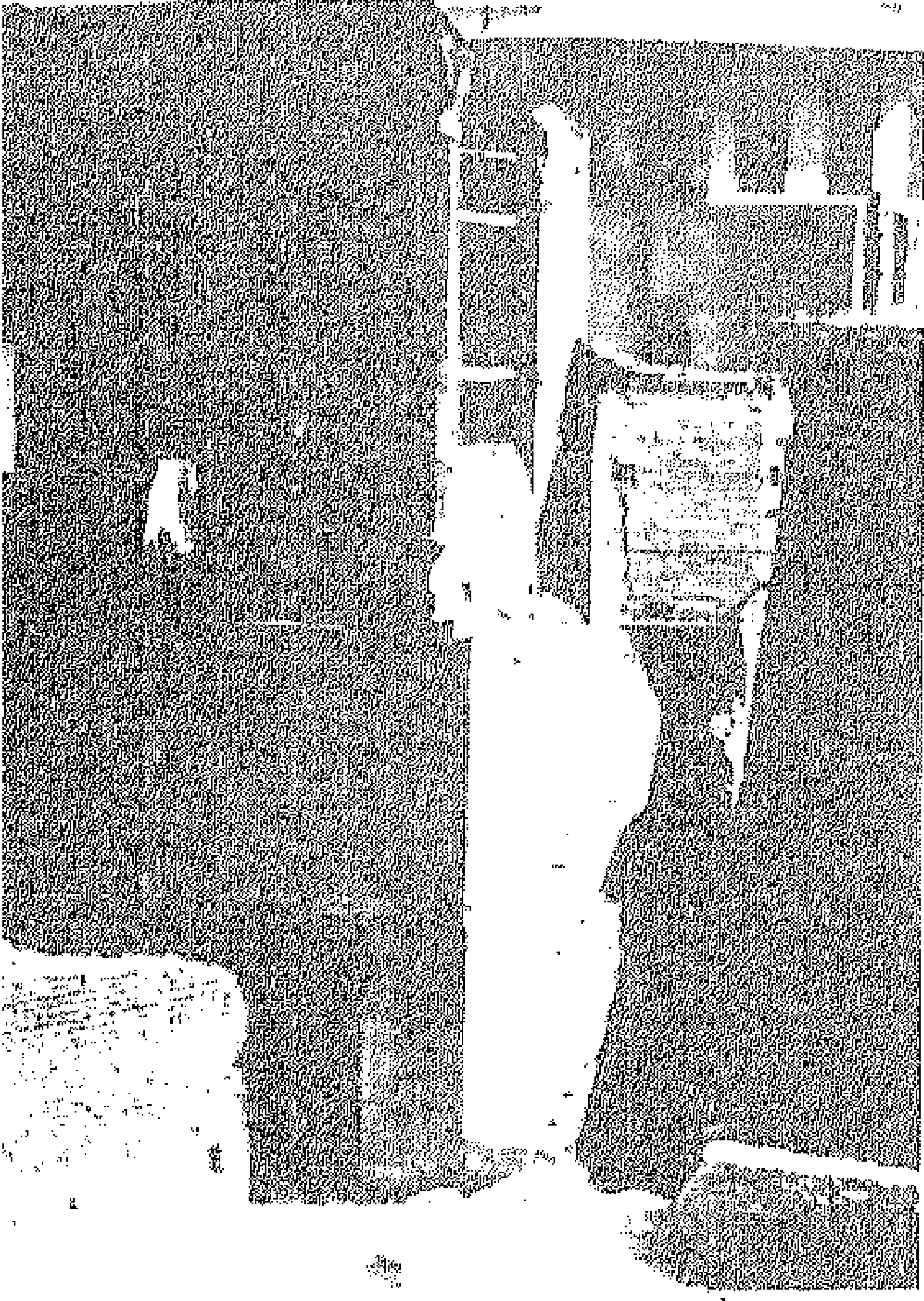
لوحة ٨٠ – بيت الستّارى بالقاهرة. الدرقاعة تطل عليها مشربية من قاعة أخرى مما يشعرنا بالفارق بين القاعتين وكأن إحداهما فى الداخل تطل على الأخرى فى الخارج برغم أنهما كليهما فى الداخل، الأمر الذى يضيف إحساسا جديدا إلى التصميم الداخلى.

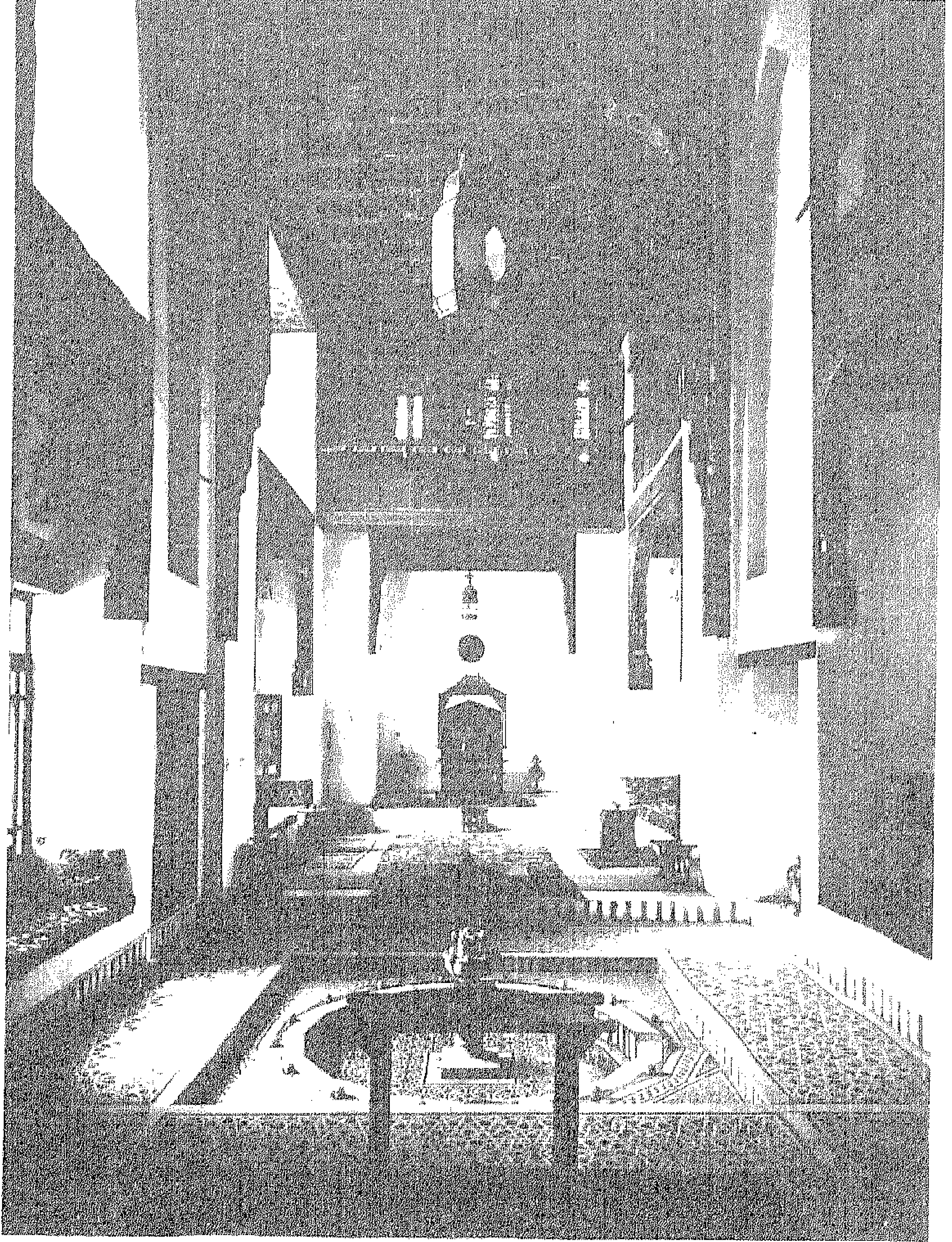
لوحة ٨١ – المسافر خانة – سقف القاعة العليا، ونلحظ أن الخشوات الوسطى ترمز دائما لقبة السماء.

لوحة ٨٢ – درقاعة بيت الحاج محمد الجزار (١٦٣٢ م). متحف جاير أندرسون بالقاهرة وتكمن المفارقة فى وجود كرسى فوق مصطبة الجلوس!

لوحة ٨٣ – قاعة كتخدا. الملقف والمنور بأعلا الدرقاعة.

لوحة ٨٤ – ملاقف هواء بالسند







ومن نماذج دور السكنى العربية الشهيرة قصر أسعد باشا العظم ١٧٥٠ م الذى يمثل بحق المسكن العربى الدمشقى المتميز بالبساطة والتقشف من الخارج مع البذخ فى الزخرفة والتجميل من الداخل . ويتألف القصر من عدة أجنحة أهمها جناح الأسرة [الحرملك] ثم الجناح الخاص بالضيوف [السلاملك] على حين يقبع جناح ثالث صغير للخدم والمطبخ فى ركن من أركان القصر . واشتهر هذا القصر بغناه بأنواع الزخرفة العربية والجو العربى الأصيل المتجلى فيه ، تمازجت فيه العناصر المعمارية والفنون الزخرفية تمازجا متسقا موفقا . وإذا وقف الزائر فى صحن القصر حار أين يقلب ناظريه ، فواجهات القصر وجدرانه

مزخرفة بمداميك الأبلق الشامية ذات الألوان المتناوبة ، وبأحجار مرصعة بالفسيفساء ، بينما تحيط بالصحن وحـدات معمارية متنوعة ، فثمة إيوان واسع يطل على الصحن بعقد بالغ الارتفاع ، ورواق من خمسة عقود تحملها أعمدة رشيقة . وبرغم أن الجدران والواجهات تتفاوت حجما وارتفاعا لتحول دون الرتابة والملل إلاّ أنها مع ذلك شديدة الانسجام والتناسق . ويضم القصر قاعات أرضية للضيوف وقضاء حاجات النهار تعلوها غرف النوم التى تطلّ نوافذها على باحات القصر وحدائقه ، كما تزخر السقوف والجدران بالألواح المزخرفة بالرسوم الملونة والمقرنصات ، ولا تكاد تخلو عتبات القاعات من فسقية جميلة من الرخام الملون[٥٠] (لوحات ٨٥ ، ٨٦ أ ، ب ، لوحة ٢ ملون) .

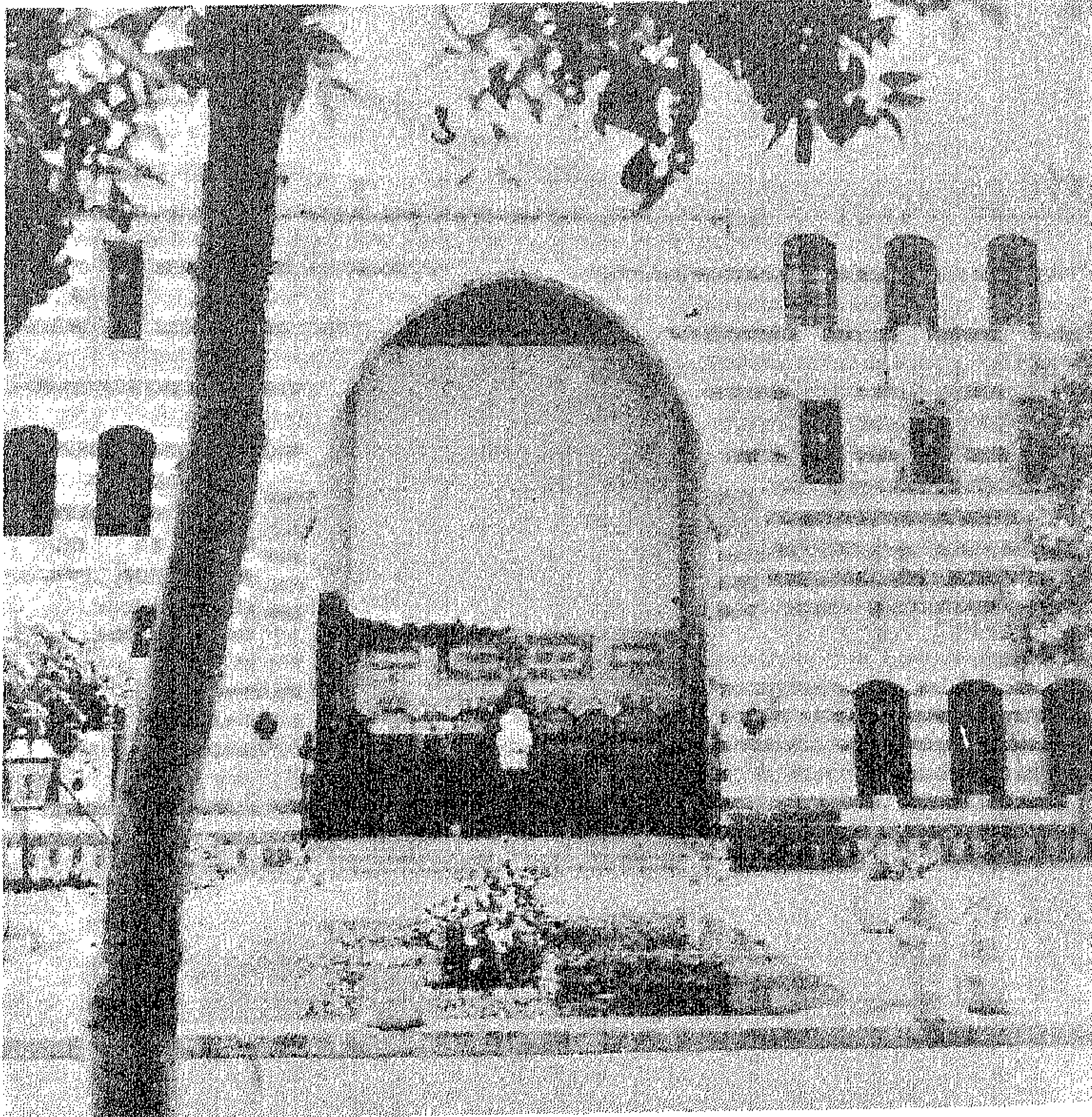
وقد واجه المعمارى العربى فى البلاد الحارة مشكلات التهوية ، والإضاءة ، والإطلال على الخارج ، واستقبال أشعة الشمس ، وعجز النافذة وحدها عن الوفاء بحلّ هذه المشاكل جميعا باللجوء إلى « المنوح » أو « ملقف الهواء » ، وهو طاقة مفتوحة فى السقف بأعلى الركن الشمالى للقاعة تحتضنها جدران أربعة مرتفعة قليلا تمثل بئر هواء علوى ينفتح أعلاه من جانبيه الشمالى والغربى ، ويغطيها سطح مائل يتلقى الهواء الرطب ويودعه القاعة

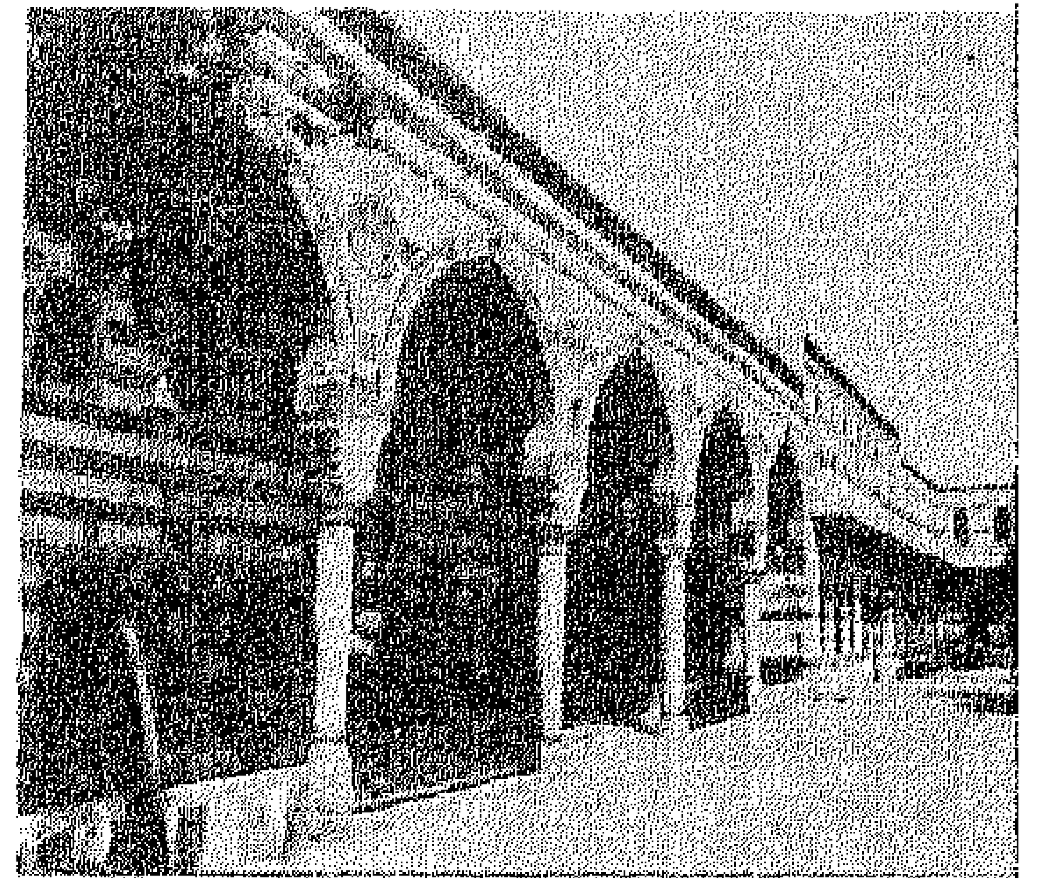
لوحة ٨٥ – قصر أسعد باشا العظم ١٧٥٠ م . جناح السكنى يطل على الصحن ذى الفسقية دمشق .

لوحة ٨٦ أ – قصر أسعد باشا العظم بدمشق . الإيوان المطل على الصحن .

لوحة ٨٦ ب – قصر أسعد باشا العظم . الدرقاعة تتوسطها الفسقية .

لوحة ٨٧ أ – بيت السنارى . مشربيتان إحداهما منظورة من خلال الأخرى تبرز جمال المشربيات ، منظورا إليها من الداخل والخارج معا .



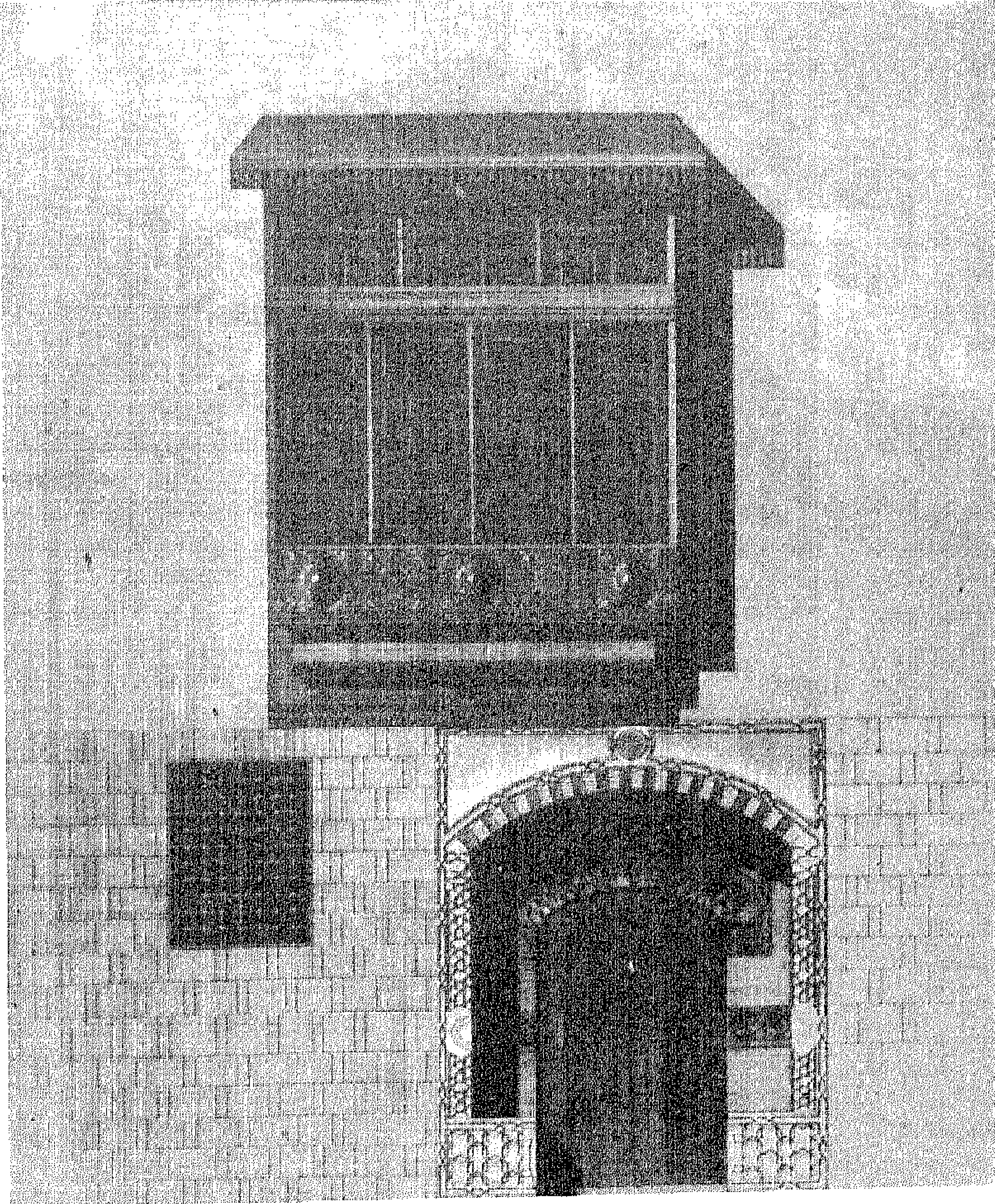




من أعلاها (شكل ١٩ أ ولوحة ٨٣) . والعرب وإن استخدموا ملقف الهواء ، إلا أنه لم يكن من ابتكارهم فقد سبقهم إلى استخدامه المصريون القدماء خلال الأسرة التاسعة عشر (شكل ١٩ ب) كما استخدمه من بعدهم أهل السند (لوحة ٨٤) .

ولعل « المشربية » كانت حلاً موفقا للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج وتخفيف حدة الضوء وحجب أشعة الشمس ، فهى تملأ فتحة النافذة بمخمل من الخشب الدقيق فى شكل برامق مستديرة المقطع تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن

البرمق فى تدرج لطيف . ويرى المُشَاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة (٨٧أ . ب . ٨٨ . ٨٩أ . ب . ٩٠ . ٩١ . ٩٢) . والملاحظ أن المساحة التى تغطيها المشربيات تفوق عادة مساحة النافذة العادية وذلك تعويضاً عن تضاؤل الإضاءة والتهوية معاً[٥١] . وتتيح الفراغات بين برامق المشربيات شأنها شأن شفافية لوحات الزجاج المعشق الملوّن وانفتاح النوافذ للضوء أن يتسلّل عبرها فيذيب وحشة الداخل بألفة الخارج ووهجه (لوحات ٣ . ٤ . ٥ ملون) .



حة ٨٧ ب – بيت السنارى . وجهة المدخل وتتميز بساطة الشديدة بالنسبة للوجهيات الداخلية المطلة ى الصحن ، ويظهر فيها الحجر المنحوت فى الدور أرضى ، على حين يتجلى الدور العلوى مطليا لجص ، وقد غطيت الفتحة المطلة على الخارج شربية تحجب من بالداخل عن عيون المارة . [لوحة نقورة عن كتاب «وصف مصر»]

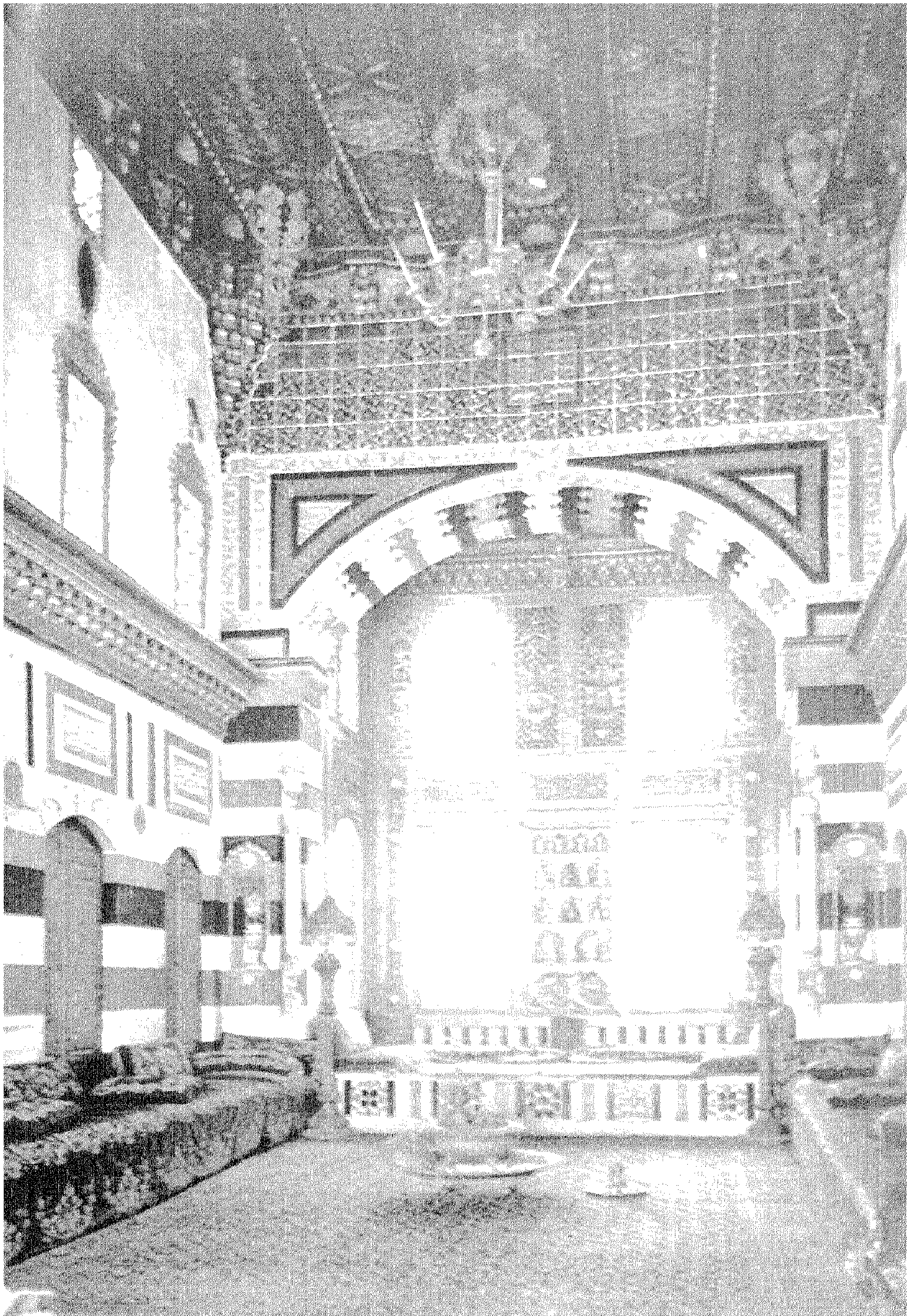
حة ٨٨ – بيت السحيمى . درقاعة قاعة الاستقبال رسطها الفسقية ومن ورائها إيوان الجلوس ، وقد كتست النافذة الكبيرة بمخمّل المشربية برغم أنها طل على الصحن الداخلى للتخفيف من حدة ضوء .

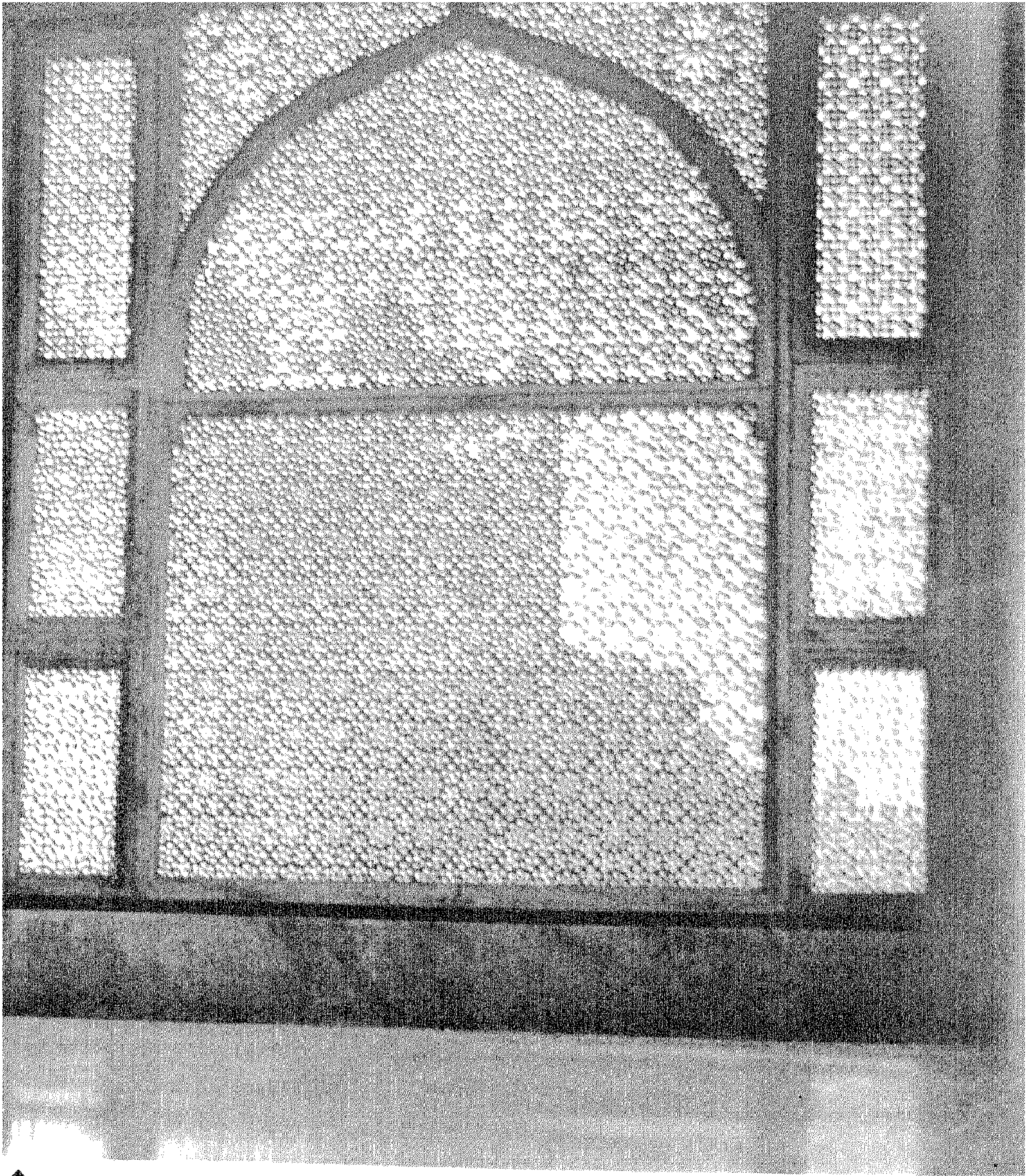
حة ٨٩أ – مشربية منزل جمال الدين الذهبى لقاهرة .



لوحة ١ ملون

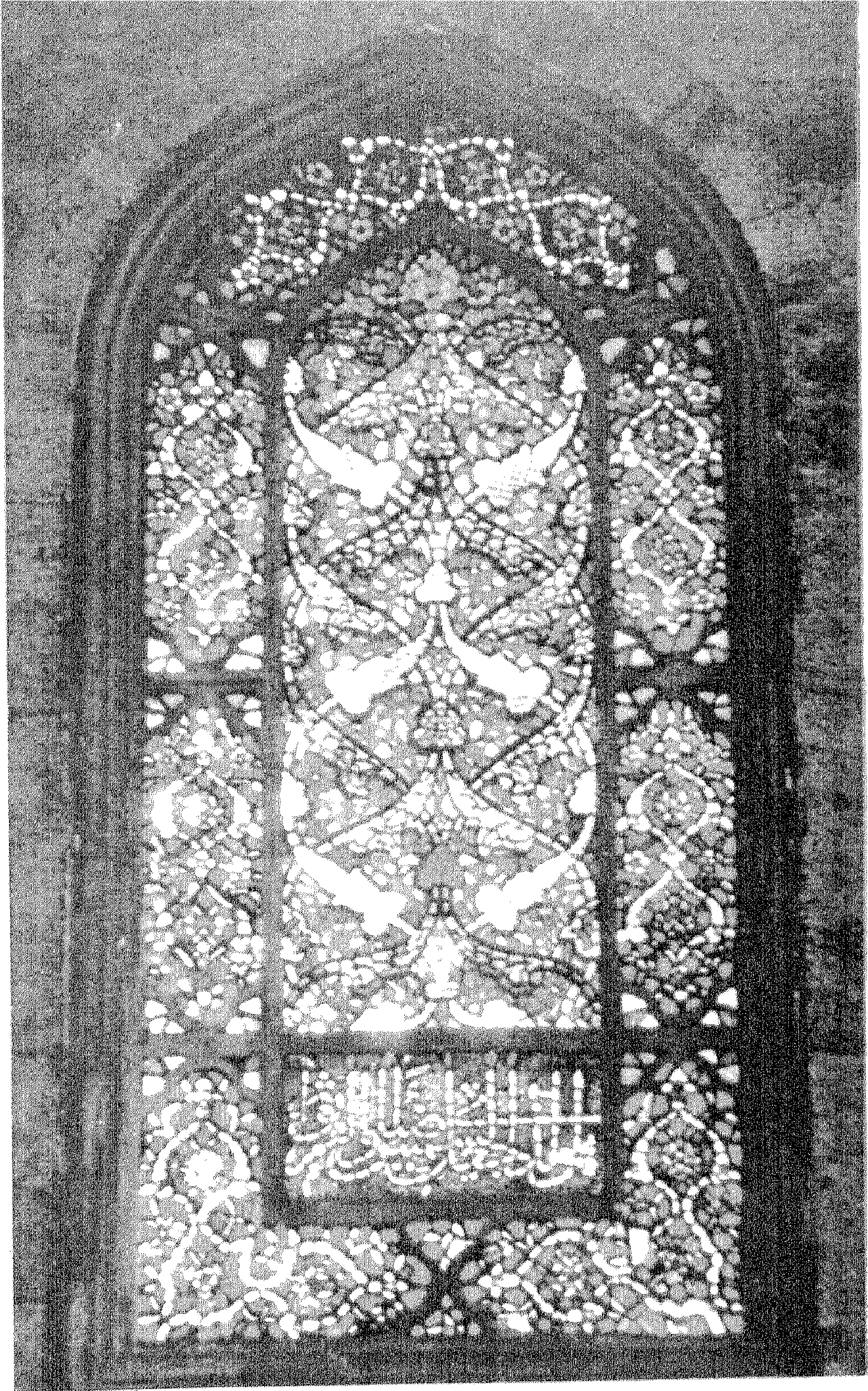
بيت السحيمى بالقاهرة





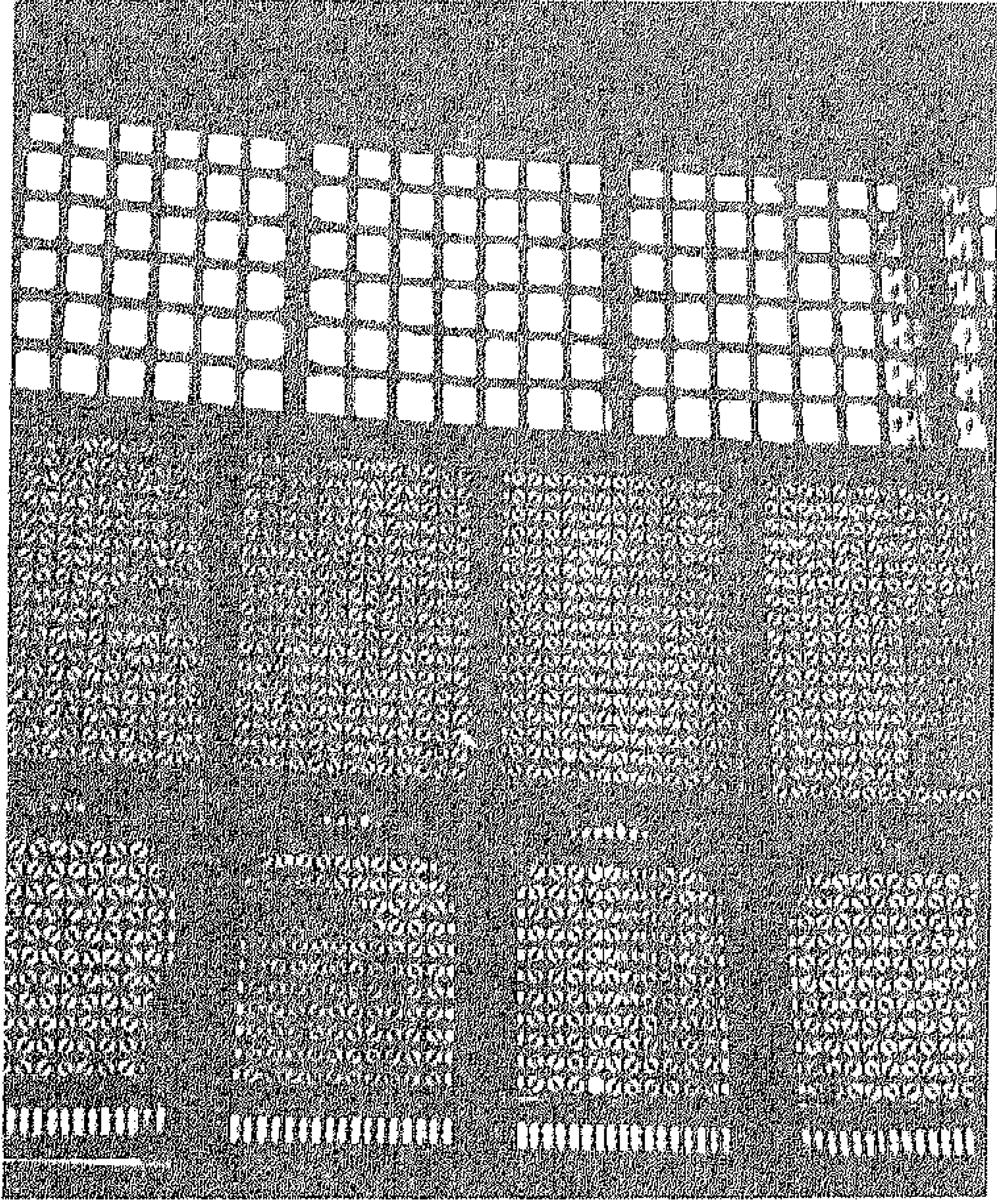
لوحة ٣ ملون
مشربية

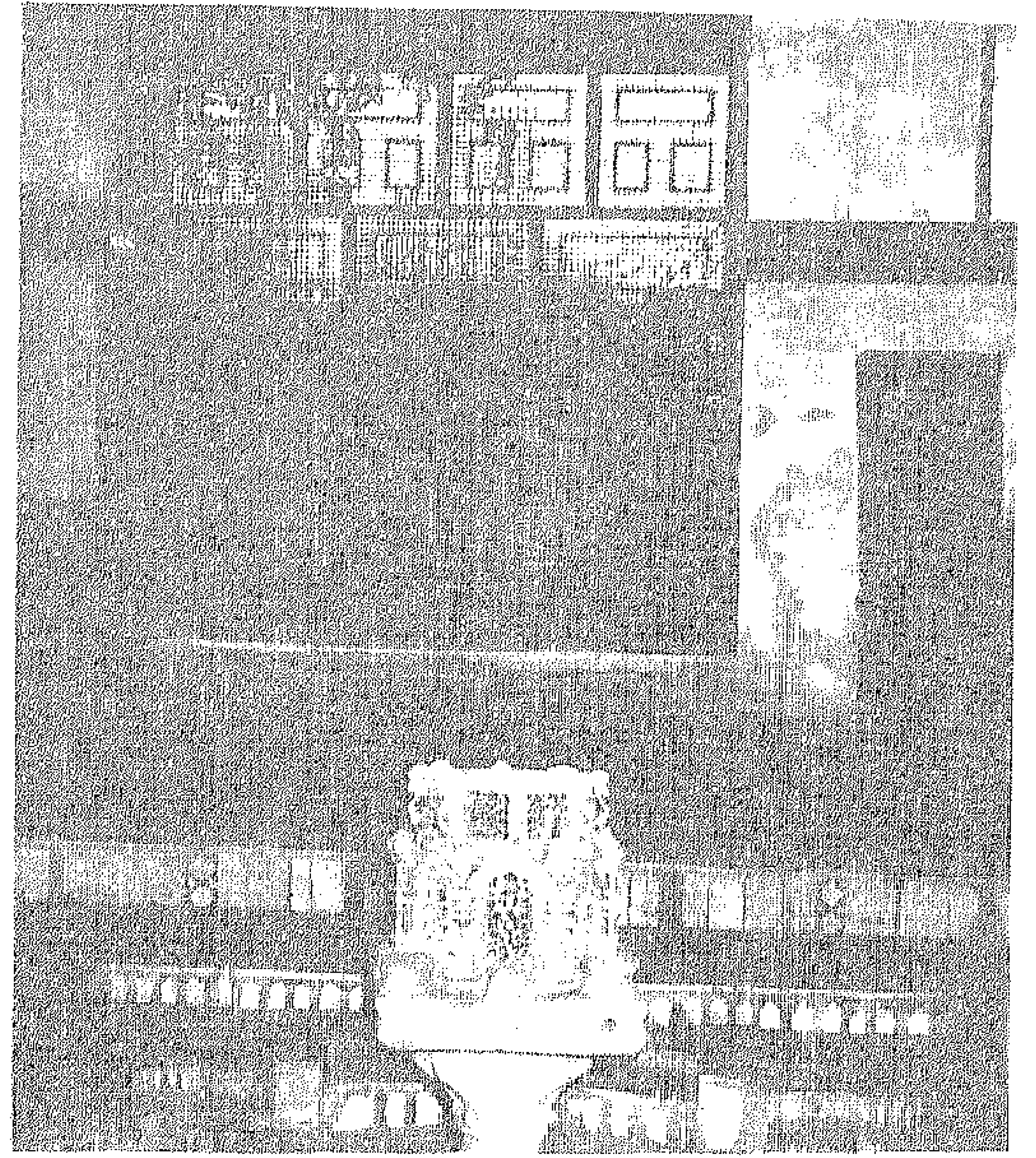
لوحة ٢ ملون
درقاعة قصر أسعد باشا العظم بدمشق

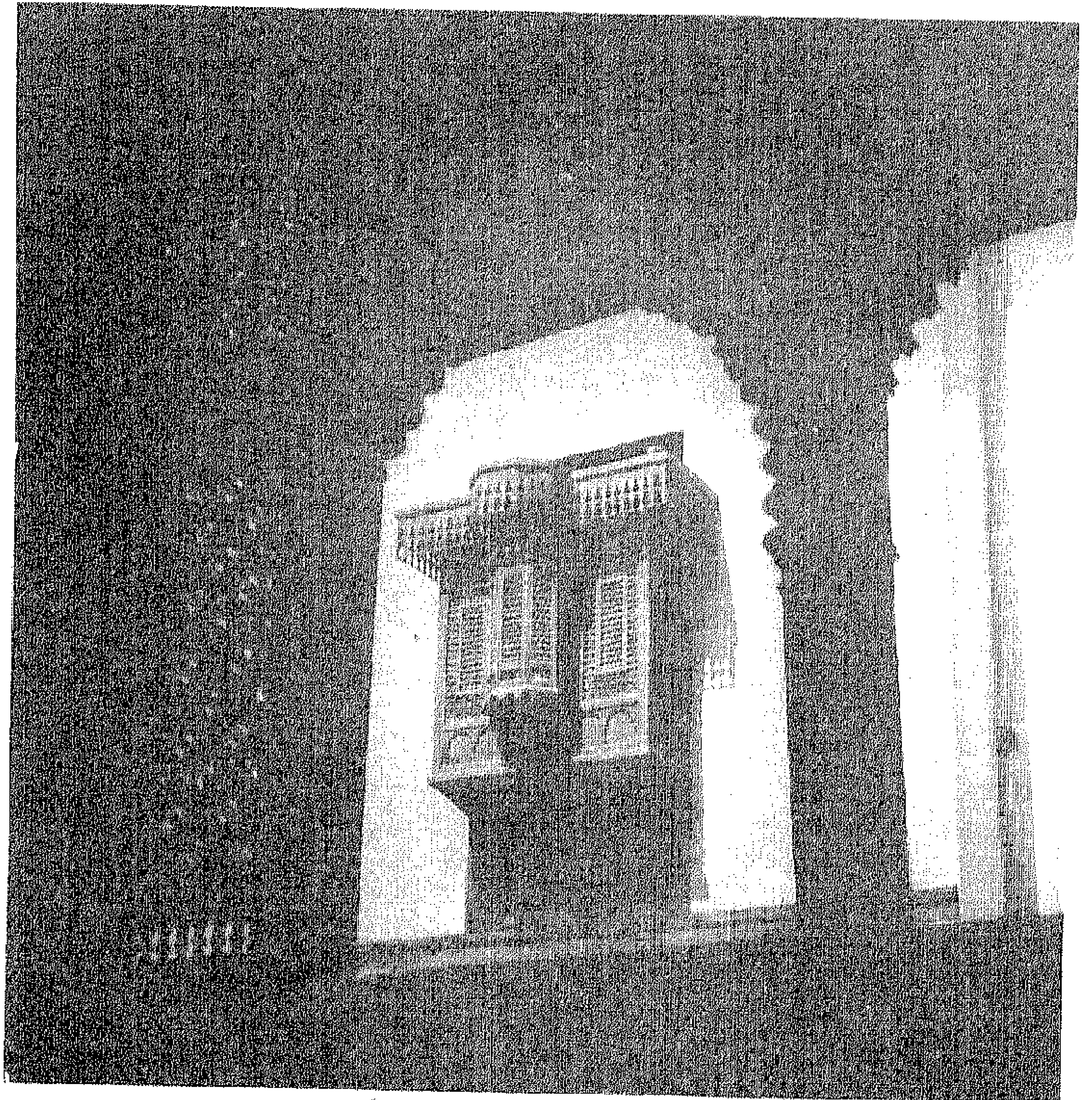


لوحة ٤ ملون

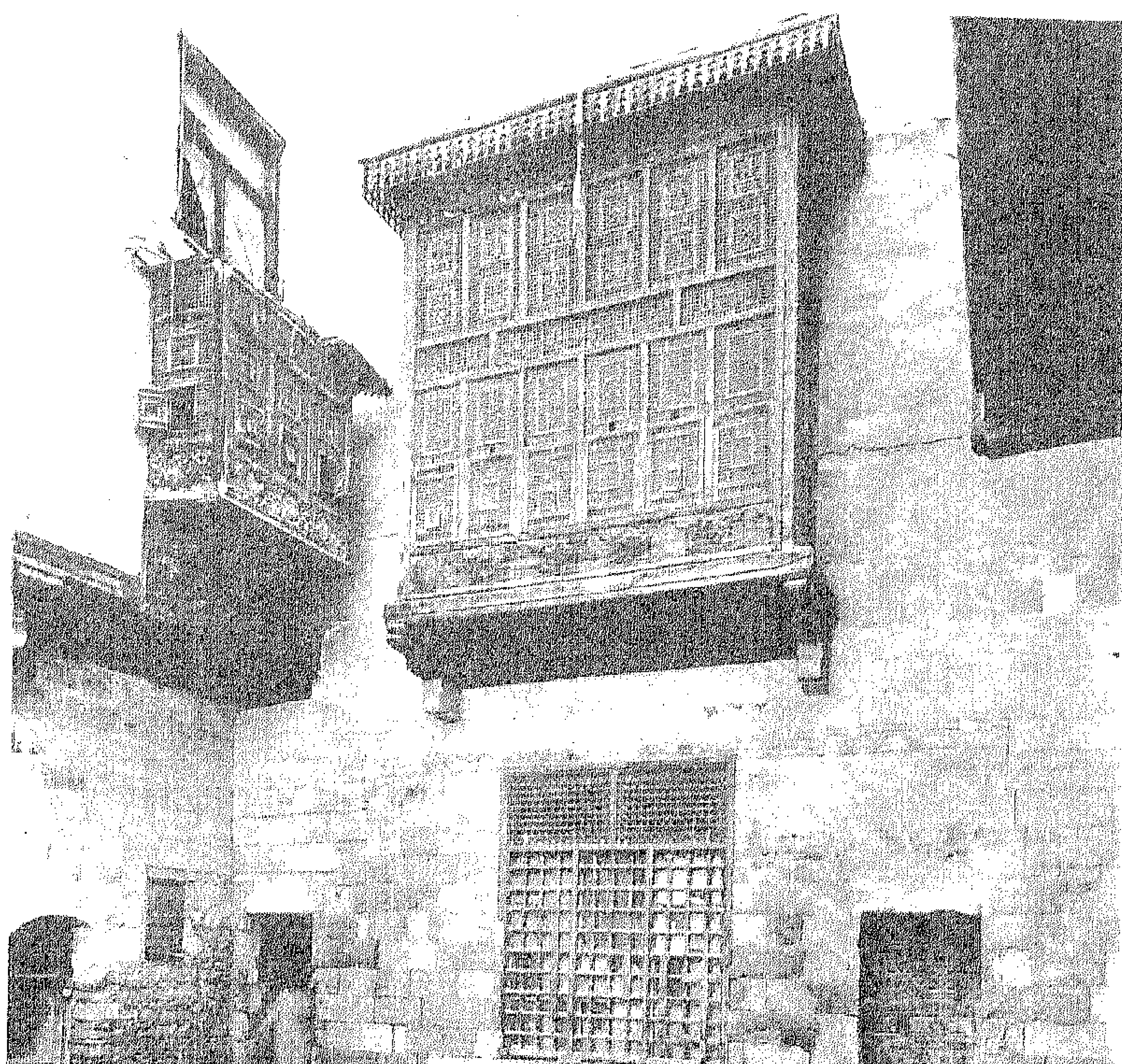
نافذة من الزجاج المعشق الملون







لوحة ٨٩ ب – ما أبدع المشربية سواء تطلعنا من خلالها أو إليها من الخارج . منزل جمال الدين الذهبي بالقاهرة .



لوحة ٩٠ – التوافق بين الخطوط والمنحنيات الزخرفية لبرامق المشربيات الصهريجية مع الخطوط والمنحنيات المعمارية لمآذن وقباب مسجدى السلطان حسن والرفاعى بميدان صلاح الدين بالقاهرة.

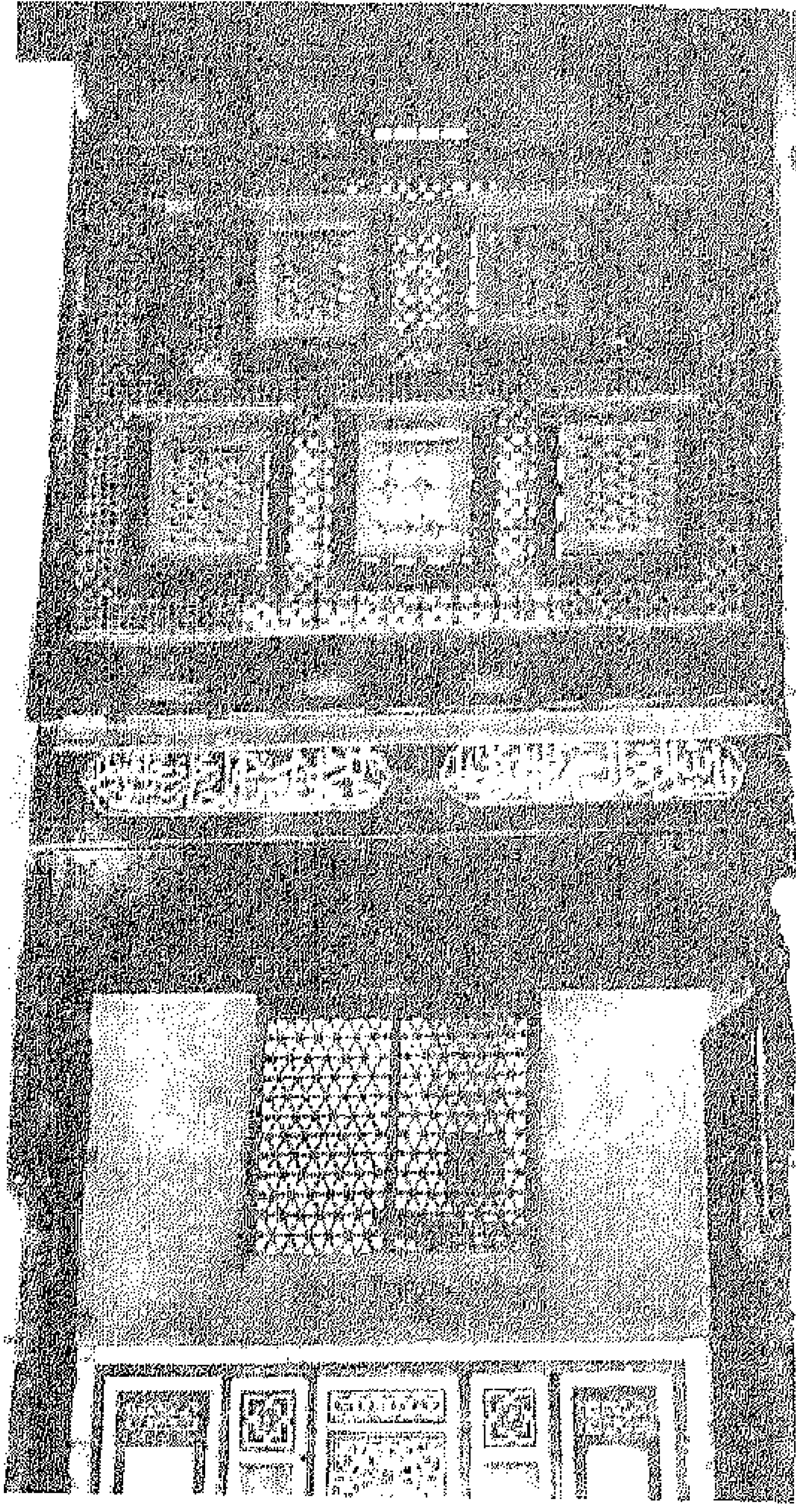
لوحة ٩١ – منزل زينب خاتون . مشربية وشبابيك القاعة الشمالية المطلة على الصحن (قبل الترميم).

وعلى الرغم من أن بعض الأثريين يذهب إلى أن نظام المياه الجارية داخل البيوت لم يكن متوفراً حتى فى منازل الأثرياء ، وأن السكان كانوا يتوجهون للاستحمام فى الحمامات العامة ، إلا أنه قد ثبت من الحفائر الحديثة بطلان هذا الرأى . يقينا كانت هناك الحمامات العامة وكانت تلعب دوراً هاماً فى الحياة الاجتماعية ، غير أن ذلك لم يحل دون وجود حمامات خاصة فى المنازل تستخدم فيها الغلايات لتسخين المياه ، والبخار لتدفئة جو الحمام . وكانت البيوت فى العادة تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية : أولها جناح المعيشة العائلية ، وثانيها جناح استقبال الرجال ، وثالثها قسم الخدمة ويشمل المطابخ والمخازن وبئر المياه إلى غير ذلك .

ويستفاد من النص الذى أورده ابن دقماق أنه كانت بالدور حمامات خاصة ذكر أحد عشر حماماً منها ، وقد أيدت حفائر الفسطاط على يد على بهجت وجود حمام بإحدى الدور ، كما أسفرت حفائر هيئة الآثار فى المنطقة نفسها سنة ١٩٧٢ عن وجود حمام ملحق بأحد المنازل .

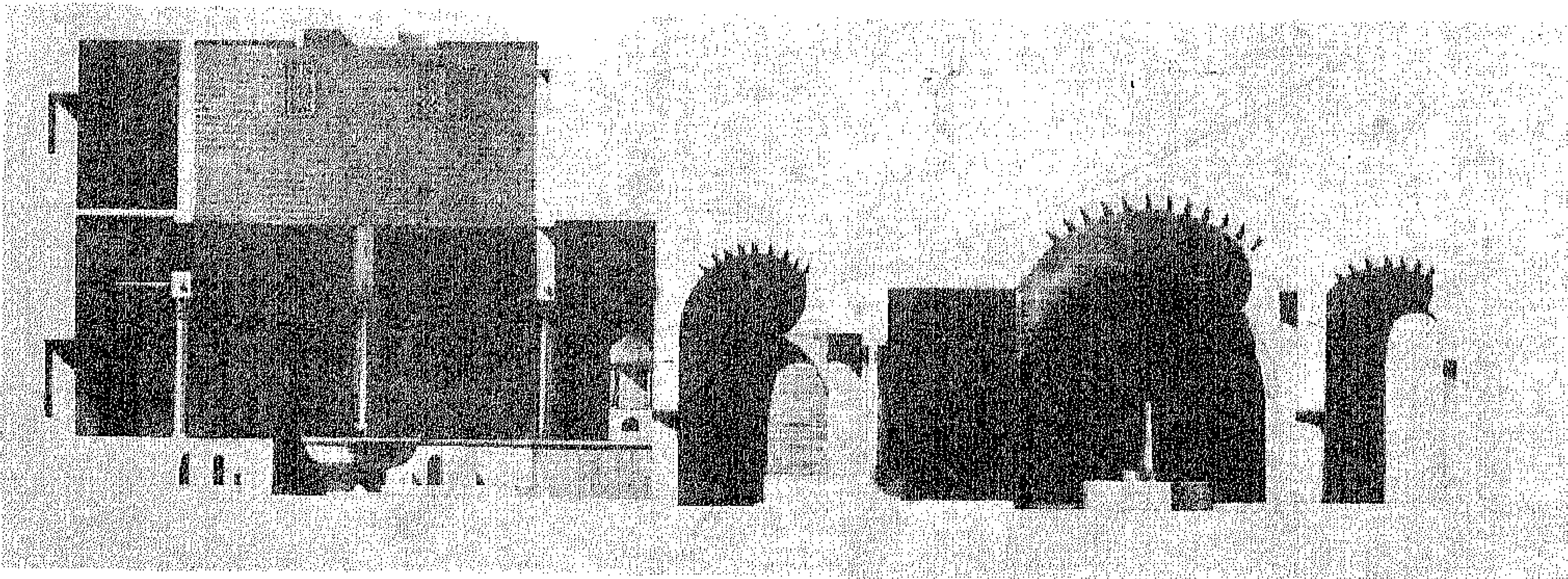
وكانت قنوات المياه الفخارية تتكون من أنابيب أسطوانية مختلفة المقاييس تلتصق إحداها بالأخرى بواسطة ملاط من الجير القصرمل [وهو الرماد المتخلف فى مواقد الحمامات] ، وكان يتخلل الأنابيب المستقيمة التى تشكل القنوات الفخارية وصلات على شكل زاوية أو حرف T للتحويل أو التفريغ .

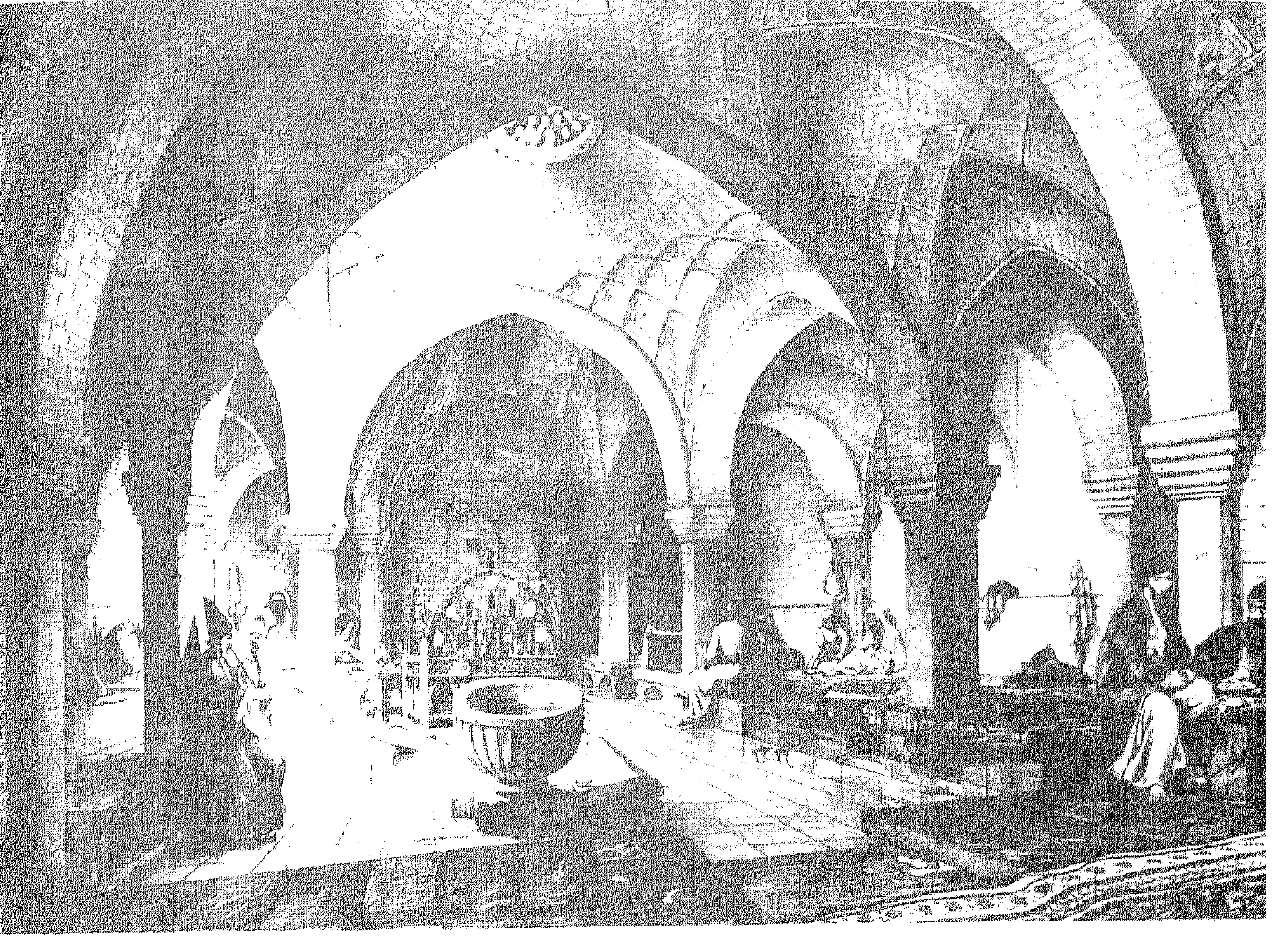
وقد تمخضت حفائر هيئة الآثار عن وجود شبكة كبيرة لمياه الشرب تم حتى الآن كشف خمسمائة متر منها متجهة نحو جامع عمرو بن العاص ، ومعنى ذلك أنها كانت تأتى من النيل الذى لم يكن بعيداً عن الجامع عند إنشائه . كذلك كشف فى الأعوام الأخيرة عن شبكة أخرى لمياه الشرب كانت تأتى من عين الصيرة ، كما اشتملت المنازل على قنوات لمياه الشرب وأخرى للصرف . وقد عثر بالفسطاط على شبكة ضخمة لصرف المياه تمثل نوعين مختلفين أحدهما مجرى منحوتة فى الصخر ومغطاة بقوالب صغيرة والثانية قنوات من الفخار . وكان بحمامات القصور وبعض الدور مياه ساخنة وأخرى باردة مثلما كانت عليه الحال



لوحة ٩٢ – منزل جمال الدين الذهبى . شرفة داخلية تطل على القاعة الداخلية . وقد تميزت العمارة السكنية المملوكية باستخدام العناصر الخارجية فى الداخل . وكانت مثل هذه المشربيات فى العادة تحجب سيدات الحريم دون أن تحرمهن مشاهدة حفلات الغناء والرقص التى كانت تجرى فى القاعة .

لوحة ٩٣ – حمام البخار الساخن بالحمام الشرقى ، وكذا المسلخ أى مكان الترفيه والراحة [لوحة محفورة عن كتاب «وصف مصر»] .

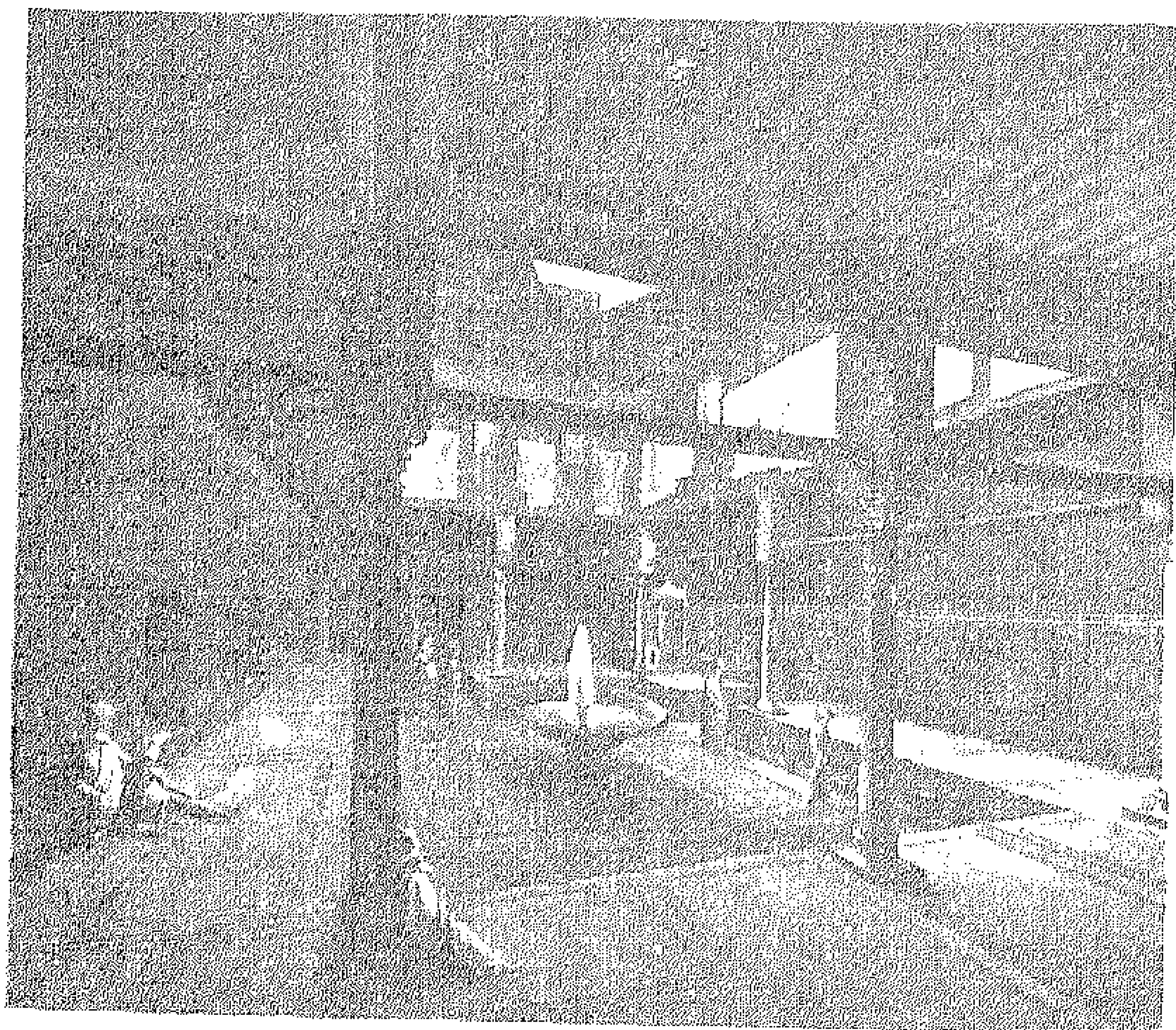
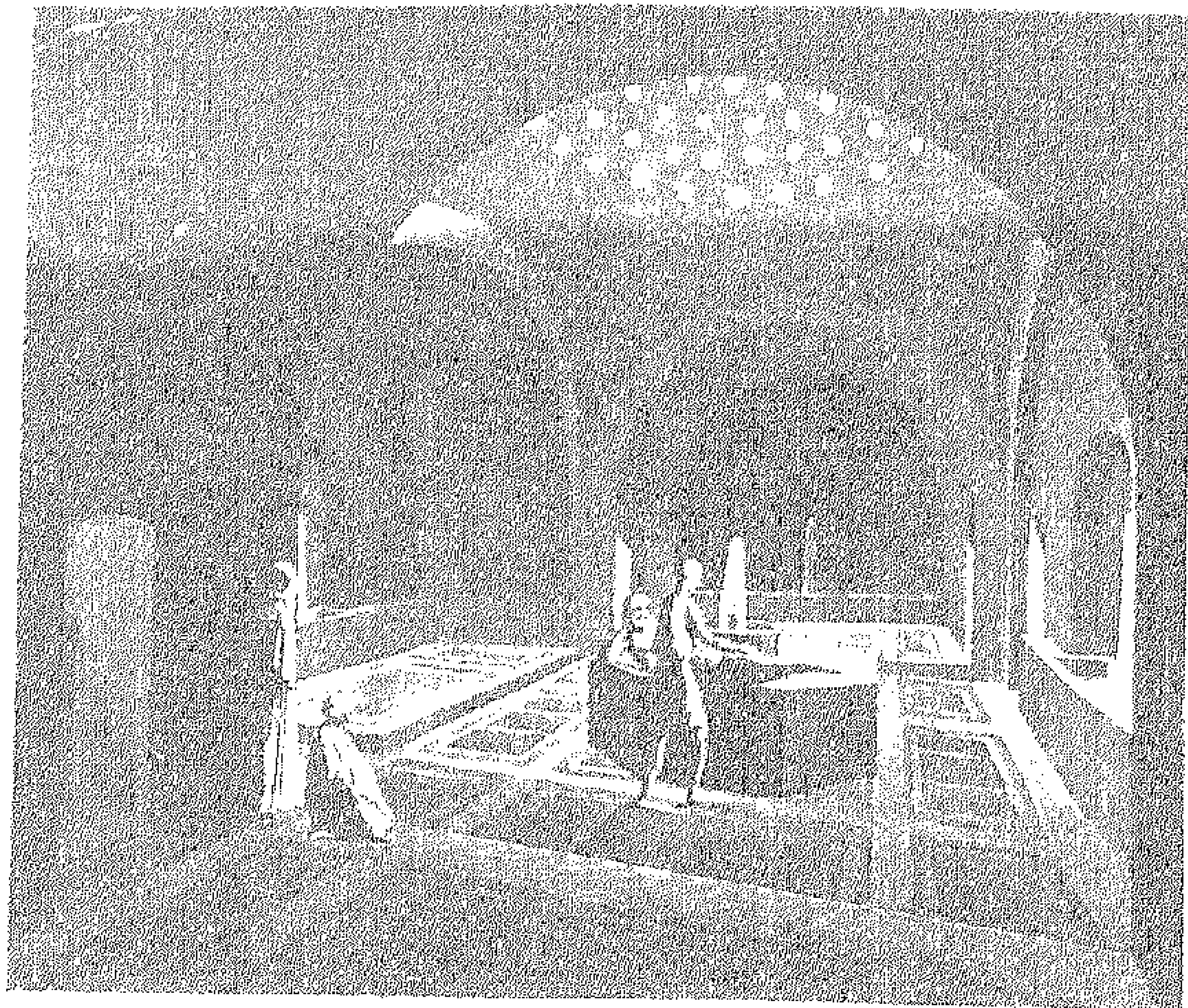




لوحة ٩٤ – لوحة محفورة من القرن ١٩ لحمام فى إيران [عن رحلة فى فارس لفلاندان].

لوحة ٩٥ أ، ب – منظر عام لحمام شرقى [عن كتاب «وصف مصر»].

لوحة ٩٦ – لوحة محفورة من القرن التاسع عشر لحمام من القرن الثامن عشر فى استنبول نتبين فيها الحجر الذى تنبعث منه الحرارة فى الوسط، ونشهد الأرائك الحجرية التى يستلقى عليها المستحمون للاستمتاع بحمام البخار.

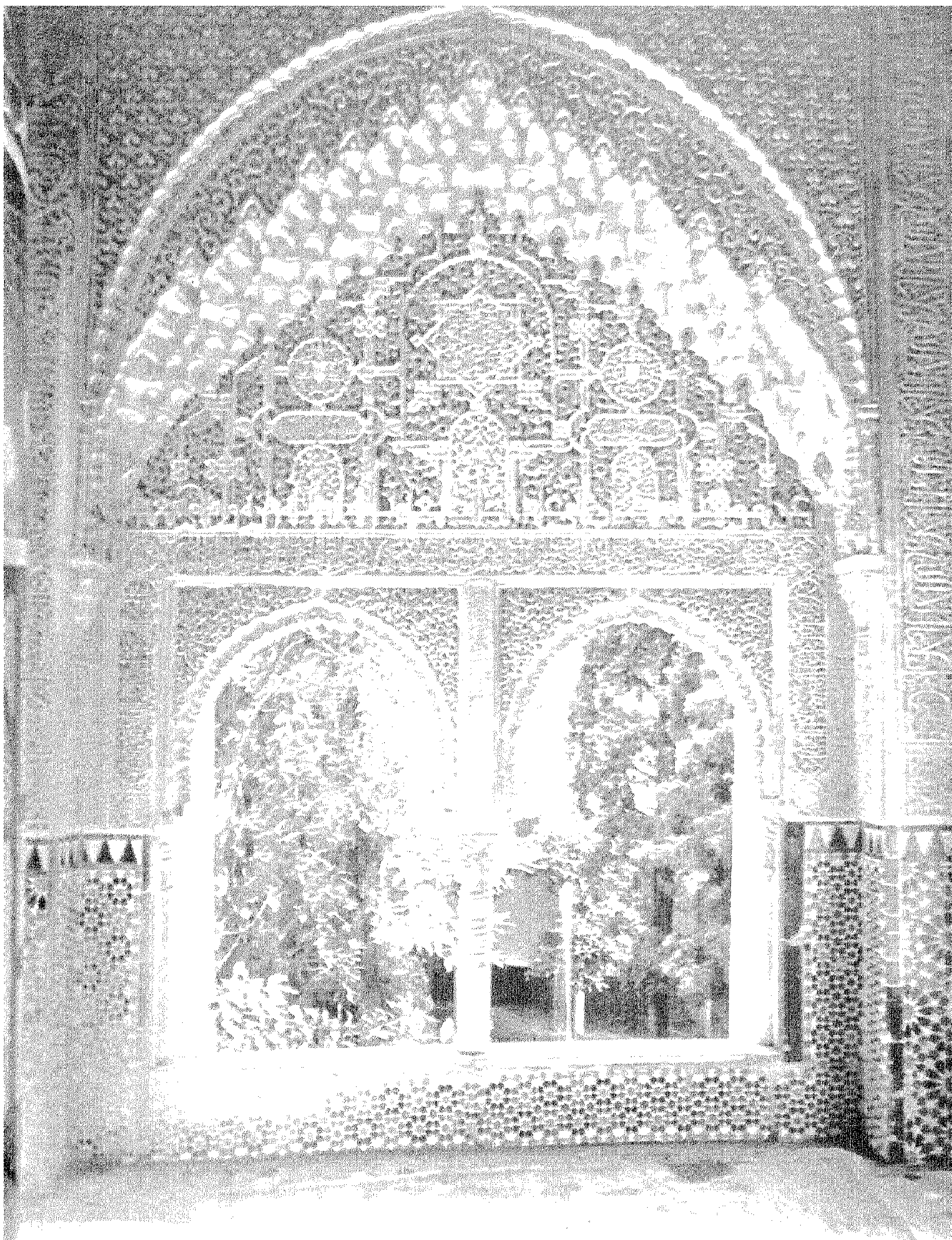



فى الحمامات العامة (لوحات ٩٣، ٩٤، ٩٥أ،ب، ٩٦، ٩٧، وشكل ٢٠) كما كان ببعضها أنابيب للتدفئة ، ومن أمثلة ذلك ما وجد فى سراى المسافرخانة عند إصلاحها بمناسبة احتفالات ألفية القاهرة ، وما لا يزال موجوداً بقصر الحمراء فى غرناطة بالأندلس .

وقد ثبت وجود حمامات بمنازل رشيد ومنزل زينب خاتون والسحيمى والمسافرخانة وقاعة عثمان كتخدا ومنزل السنارى ، ونظراً لأن قصر بشتاك لم يبق منه سوى القاعة الكبيرة فلم يعثر به على حمام ، وليس من المستبعد أنه كان يضم حماماً يتناسب مع عظمة القصر .



لوحة ٩٧ — منمنمة زيارة الخليفة المأمون للحمام العام . مدرسته هراة اللاحقة . خمسة نظامى ١٤٩٤ — ١٤٩٥ . من المحتمل من تصوير بهزاد . بإذن من المتحف البريطانى

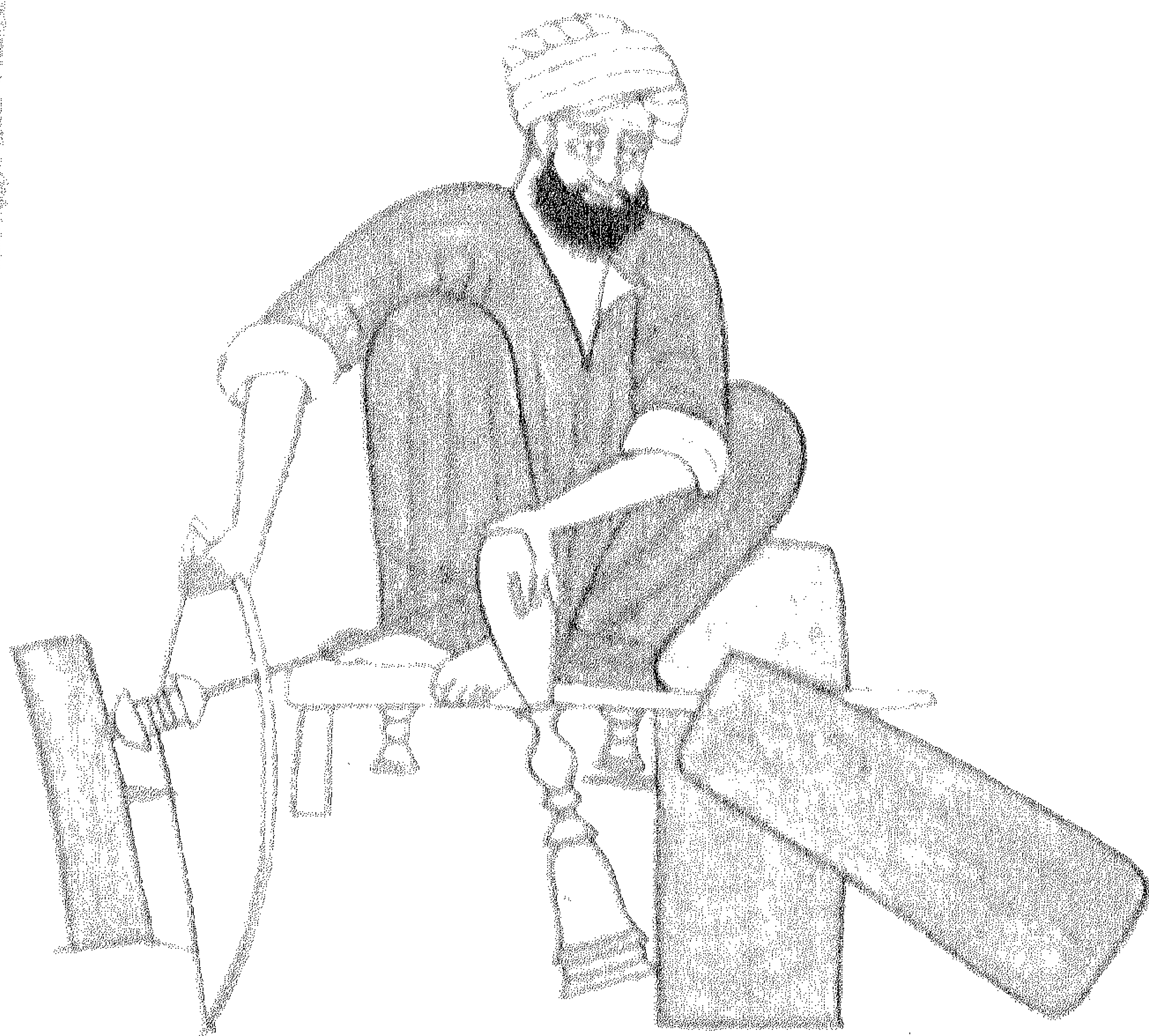


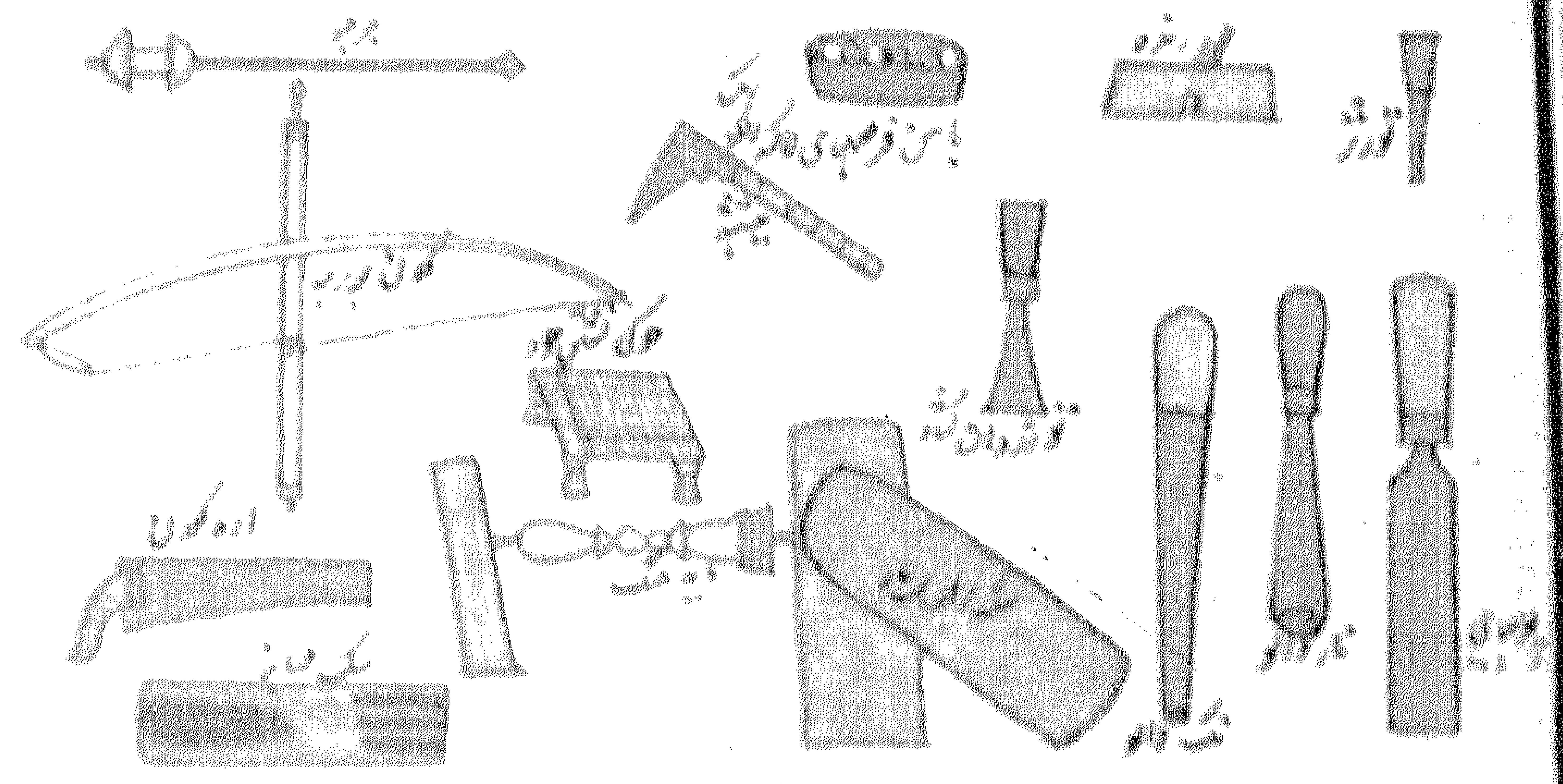
لوحة ٥ ملون
نافذة بقصر الحمراء فى غرناطة

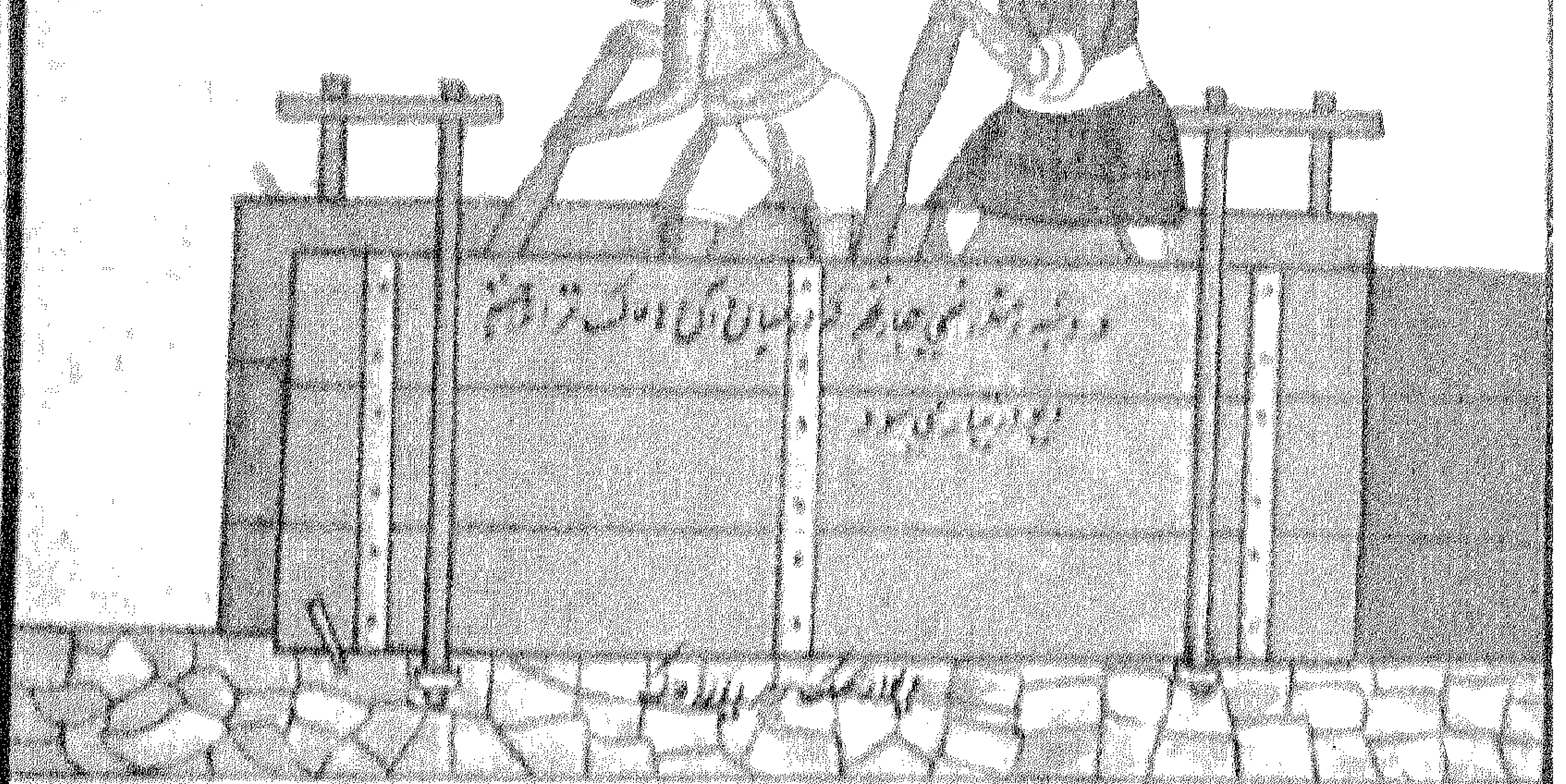
لوحة ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ملون
أربعة منمنمات تبين أساليب البناء فى العالم الإسلامى

شبیه خرادی و اسباب خرادی قلمی شود خرادی بر روی پا نشسته کمان در دست

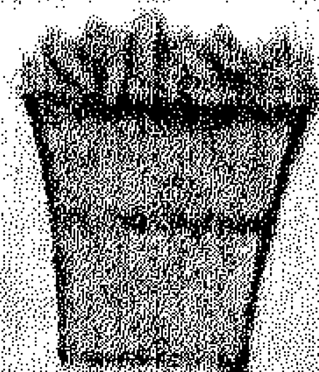
[illegible]

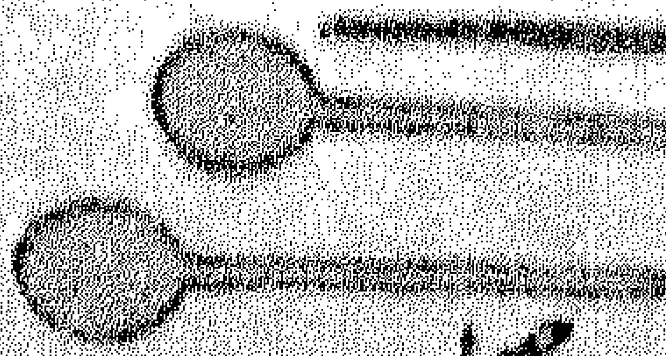






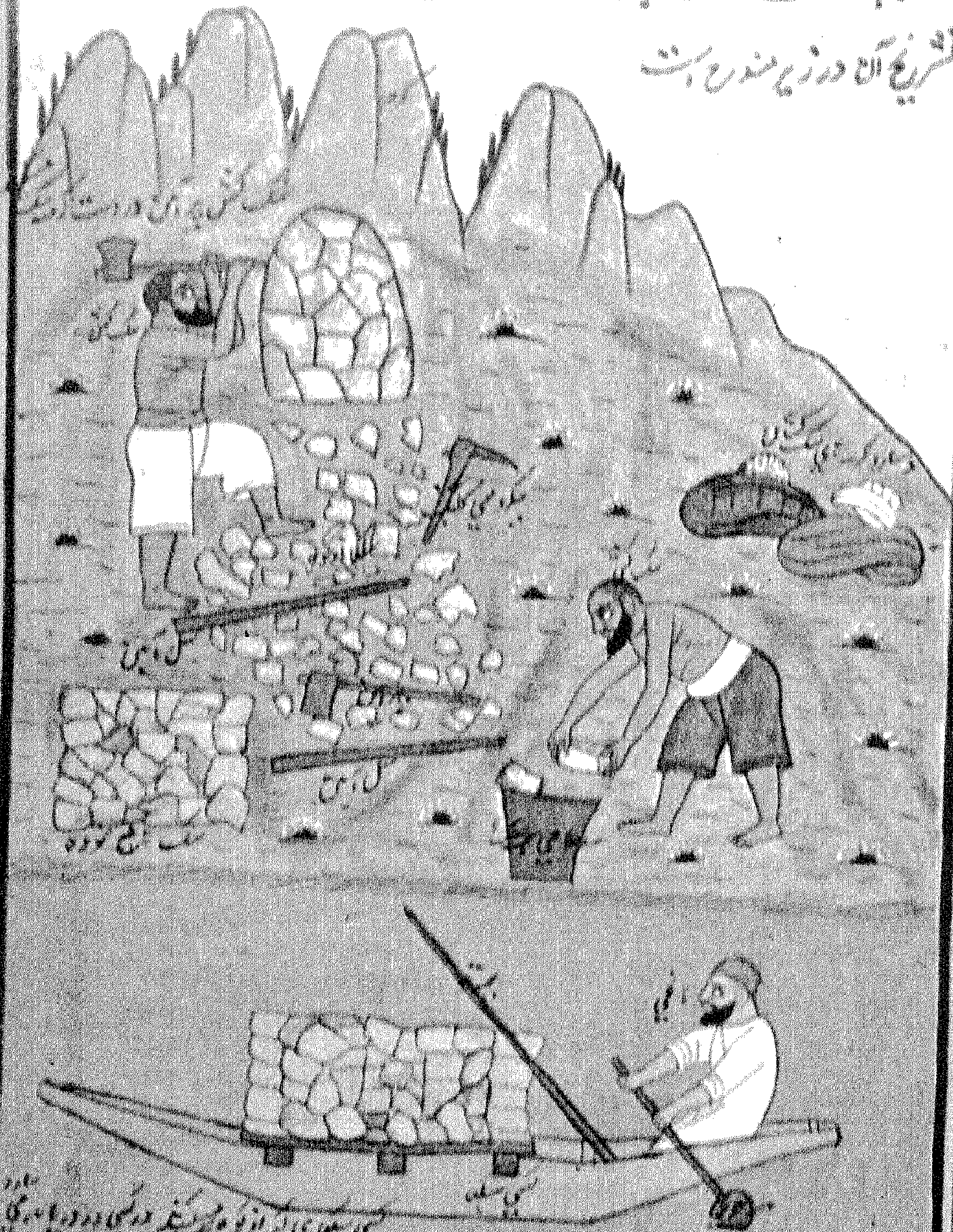
تشبیه چیت پر و باب چیت نوشته می آید

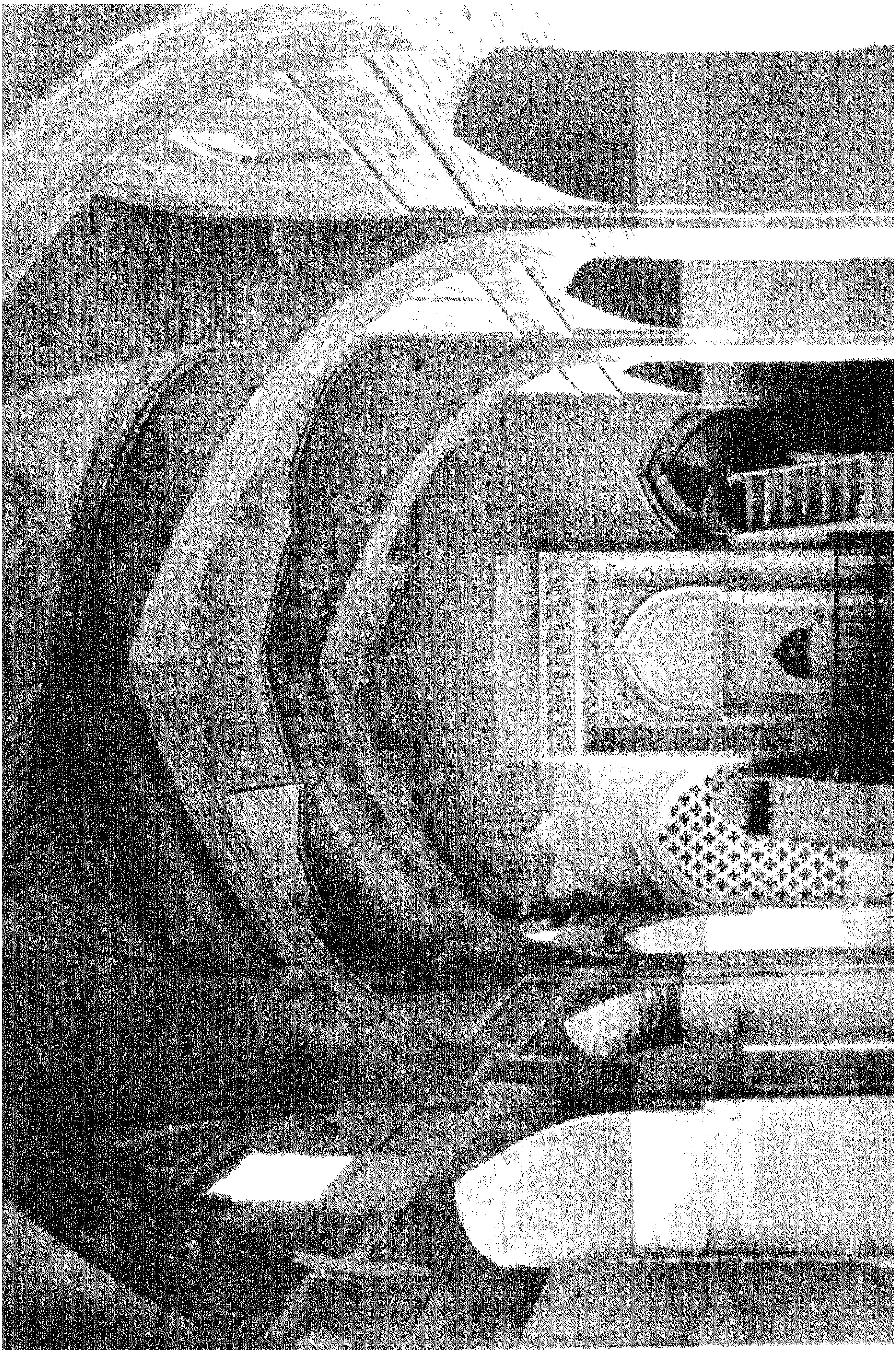









شبیه سنگ کشان بقید ادوات سنگ کشی که بدان سنگ‌ها از کوه میکنند که
تشریح آن در زیر مندرج است



ينبع الفن الإسلامى فى جوهره من العقيدة الدينية التى لا تكتمل إلا بالإخلاص ، ولا تأخذ طريقها إلى ضمير المؤمن ووعيه إلا بالتجرد والطُّهر ، وطبيعى أن يكون المسجد هو مهد هذا الفن الجديد . وإذ كانت العبادات الإسلامية وأداء الشعائر والفروض لا تحتاج أساساً إلى بناء ذى مواصفات خاصة ، فمن المرجّح أن المساجد الأولى فى الإسلام [مثل جامع عمرو بالفسطاط ، الذى اندثر بناؤه الأصلى تقريبا] كانت تتألف من مساحة فسيحة غير متساوية هى « المصلّى » يحيطها سياج من الحصير المجدول من سعف النخيل ، ويتصدّرها محراب من المشكوك فيه أن يكون قد حُدّد بكوّة فى جدار البناء الأصلى . ولعل خير ما يقرّب لأذهاننا صورة المساجد الأولى فى الإسلام هو تأمل المصلّيات الفارسية التى كان يطلق عليها اسم « النمازجاه » ، وهى فضاء واسع خارج المدن استخدم فى الإسلام لأداء فريضة الصلاة فى الأعياد الإسلامية الكبرى ، ولا تزال هذه المصليات قائمة فى ضواحى كثير من مدن إيران والأناضول . غير أن متطلبات اتساع الدولة العربية السريع فرض على العرب بناء مبان خاصة بهم لأداء الشعائر فيها مع حمايتها لهم من تقلّبات الجو . ويبدو أن أول تصميم لبناء المساجد هو ما يعرف باسم « التصميم العربى » ، وكان فناء مستطيلا مكشوفاً تحيط البوائك بأضلاعه الأربعة ، ويتميز الضلع الذى يضم المحراب بعدد أكبر من البوائك التى تمثل جناحا مسقوفا مخصصا للصلاة فيه . نرى ذلك فى مسجد المتوكل بسامرّا ، وفى جامع ابن طولون ، وفى مسجد طريق خانة فى دمغان بإيران من القرن التاسع .

وينبض جامع ابن طولون بالقاهرة بما كان يجيش به وجدان بانيه من طموح واعتزاز وإيمان ، فهو يسحر اللّب بفنه المعمارى البسيط وبخطوطه القوية الواضحة ، كما يلقى فى روع القائم للصلاة به قدسية وخشوعاً . وعلى الرغم من بساطة تصميمه إلا أن مهندسه الفنان عرف كيف يتلاعب بالتوافق والتضاد بين الإيقاع المنتظم للعناصر الإنشائية من بدنات [أى أعمدة مربعة وعقود] والتنوع فى العناصر الزخرفية التى تزين بطون العقود والشبابيك الجصّية مما أسبغ على المبنى رقّة تضارع قوته . ولعب الفنان أيضاً بالمفارقة والتضاد بين إشراق النور فى الفناء وظلال الأروقة التى تبرزها كتلة البدنات . ولا يكاد المرء يغشى المسجد حتى يجد نفسه محمولا على أجنحة الصفاء والسكينة مستغرقاً فى تأمل صوفى يؤججه الإحساس بارتفاع العقود واتساق الخطوط وعمق الأروقة التى توشيها غلالة من الغموض الرقيق . وقد ظلت المساجد تغترف الإضاءة على هذا النحو عن طريق الصحن الداخلى المكشوف حتى اتجه المعمارى فى العهود اللاحقة إلى فتح النوافذ طلبا لمزيد من الضياء (لوحات ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣) .

وليس تصميم المسجد فى الحقيقة إلاّ تعبيرا عن وضوح العقيدة الإسلامية وبساطة أسسها وخلوها من تلك الأسرار الغامضة المعقدة التى تتسم بها الشعائر والطقوس فى العقائد القديمة مثل عقيدة قدماء المصريين حيث نجد المعابد تنتهى فى داخلها بركن غارق فى الظلام هو ما يدعى بـ « قدس الأقداس » المخصص لفرعون وعدد محدود من الكهنة يجرى اختيارهم بدقة .

ولا غرابة فى أن يتأثر بناء المساجد فى بعض نواحى العالم الإسلامى بالطرز المحلية السائدة قبل انضوائها تحت راية الإسلام كما أسلفنا . فالجامع الأموى الكبير بدمشق مثلا وإن التزم التخطيط العربى العام فى جوهره إلا أنه استعار من العمارة الشامية السابقة على الإسلام السقوف المسنمة [الجمالونية] والعقود الحجرية ، حتى إن بعض الباحثين زعموا أن الجامع ليس إلا كنيسة حولها المسلمون إلى بيت من بيوت عبادتهم ، وهو حكم باطل لأن المجاز القاطع الذى يقسم البائكتين والذى يقع محوره على المحراب ظاهرة لم توجد فى الكنائس من قبل . ثم إن الأروقة الموجودة فى ظُلّة المحراب عرضها متساو على حين ينفرد الرواق أو المجاز الأوسط فى الكنيسة دوما بأنه أعرض كثيراً من الأروقة الجانبية ، كما أنه لم يحدث قط أن شيدت كنيسة يصل حجمها كله إلى ما يقرب من مساحة ظلة المحراب فى مسجد دمشق [٥٢أ] ، هذا فضلا عن أنه من غير المعقول أن يتوافق اتجاهها مع اتجاه مكة المكرمة .

فحين حرّر المسلمون بلاد الشام من الحكم البيزنطى ودخلوا دمشق فى عام ٦٣٥ م وقع اختيارهم على كنيسة النبى يحيى [القدس يوحنا المعمدان] لتكون مقرّ العبادة الجديدة وشاركوا فيه إخوانهم المسيحيين ، فأصبح يضم كنيسة للنصارى فى الجانب الغربى ومسجداً للمسلمين فى الجانب الشرقى وأقيمت طقوس العبادتين فى بناء واحد . وظلت هذه الحال من الحوار بين العبادتين أكثر من نصف قرن إلى إن شرع الوليد فى تحقيق مشروعه المعمارى الضخم لبناء الجامع الأموى قائلا « إنى أريد أن أبنى مسجدا لم يبن من مضى قبلى ولن يبنى من يأتى بعدى مثله » . وشيد الجامع وفق مخطط مبتكر يتجاوب مع شعائر الدين الجديد من اتجاه نحو الكعبة الشريفة وأغراض الحياة العامة ، مستطيل الشكل ، يحتل قسمه الشمالى صحن مكشوف تتوزّع فيه قبتان بديعتا العمد والتيجان وبركة يحف بها من الجانبين عمودا إسراج لإنارة الصحن فى العهود الماضية . ويؤدى إلى الصحن ثلاثة أبواب تصله بجهات المدينة الثلاث الشرقية والغربية والشمالية ، ويحيط بالصحن من الداخل رواق مسقوف . ويحتل مكان الصلاة [الحرم] الطرف الجنوبى ، وهو قاعة مستطيلة مؤلفة من ثلاثة أروقة تمتد من الشرق إلى الغرب وينتظمها صفّان من الأعمدة . ويقطع الأروقة الثلاثة من الشمال إلى الجنوب مجاز قاطع بالغ الارتفاع يحمل فى وسطه قبة النسر الشامخة . ولقد أطلق العرب على مكان الصلاة [الحرم] اسم النسر ، القبة رأسه والمجاز القاطع جسمه والأروقة عن يمينه وشماله جناحاه . وفى جدار الحرم الجنوبى باب يصل الجامع بالمدينة حتى

يصبح متصلا بها من جهاته الأربع ، ويحتل المحراب الرئيسى إحدى فتحات هذا الباب وإلى جانبه ينتصب المنبر . ويرتفع فوق مبنى الجامع ثلاث مآذن ، تتوسط الأولى الجدار الشمالى وهى المعروفة بمئذنة العروس على حين بنيت الاثنتان الأخريان فى زاويتى مكان الصلاة الشرقية والغربية فوق اثنين من أبراج المعبد الوثنى القديم الذى تحول إلى كنيسة النبى يحيى وسميت الشرقية منها بمئذنة عيسى . وقد سخا الوليد فى الإنفاق على بناء الجامع وتجميله بكل أنواع الزخرفة وودّ لو وضع فيه لبنات الذهب وإن كساه بما هو أبهى وأجمل ، فلقد غشّى جدرانه كلها بالرخام المجزّع وارتفع إلى السقف بالفسيفساء المذهبة والمفضضة تتخللها الأصداف الناصعة البياض مشكلة كل ما يخطر على بال الفنان من رسوم هندسية ونباتية وآيات قرآنية ومناظر طبيعية تضم القصور والدور التى تجرى من تحتها الأنهار وتحف بها الأشجار حتى عدت أعجوبة من أعاجيب الدنيا الخمس المعروفة فى ذلك الزمان[٥٢ب] (لوحات ١١ أ ، ب ، ١٢ أ ، ب ، ج) .

وبصفة عامة يُلتزم فى بناء المسجد أن يكون فراغه فى اتجاهين ، أحدهما رأسى صاعد يربطه بالسماء ، والآخر أفقى مستوٍ يربطه بمكة المكرّمة . والاتجاه الأفقى مردّه إلى أن دين الإسلام دين جامع ، ومن ثم كان له – كما سبق القول – قُدس أقداس واحد للمسلمين عامة هو الكعبة . ومع أن القِبْلةَ – المحراب – تحدّد هذا الاتجاه إلاّ أن هذا وحده لا يكفى ، وكان لابد من أن يشارك بناء المسجد فى تحديد هذا الاتجاه . من أجل هذا بُنيت المساجد فى الكثير متجهة صوب مكة . وتعبّر القبة – التى ترمز إلى السماء – فى المناطق المسقوفة من المساجد عن الحركة الرأسية ، وكذا عن الحركة الأفقية عند تزحزحها من موقعها فى منتصف منطقة الصلاة إلى موقع القِبْلة ، كما هو الحال فى جامع ابن طولون الذى تُغطى ظلاّته الأربع سقوف خشبية أفقية باستثناء الرّواق الواقع أمام القِبْلة مباشرة إذ تعلوه قبة ساسانية . وثمة حالة أخرى جديرة بالذكر فى جامع برقوق بالقاهرة ، إذ تعلو كافة ظلاّت المسجد قباب بيزنطية ذات عقود متدلّية باستثناء الرّواق الواقع أمام القبلة مباشرة الذى يختلف عنها جميعا بقبّته الساسانية ذات المقرنصات والمعبّرة عن الالتقاء بصفحة السماء أو بمعنى آخر على الحركة الرأسية . وينطوى كل عقد ومنحنياته على معنى رمزى دفين وعن سمة معبّرة شأنه شأن أى شكل هندسى آخر . وتكاد العمارة الإسلامية بصفة عامة تخلو من العقد نصف الدائرى ، ولا تكاد تستخدم سوى العقد المدبّب أو ذلك الذى على شكل حدوة الفرس . ولعل مردّ هذا إلى الحرص على استجلاء المتعبّد لخطوط القوى فى المبنى . فالتماثل موصول بعقيدة الموت ، والعقد نصف الدائرى فى الحضارة الفرعونية يسمى العقد الأوزيرى نسبة إلى أوزيريس إله الموتى الذى من الأرض يصعد وإليها يعود (شكل ٢١ أ) . على حين أن خَطَّىّ القُوى فى العقد المدبّب يلتقيان عند قمة العقد منطلقين فى اتجاه المماسّ بزاوية ، وبذلك تكون المحصّلة رأسية كما هو واضح فى (شكل ٢١ ب) ، ومن ثم يربط المشاهد الذى يستجلى هذين الخطّين ومحصّلتيهما بين الشكل المدبّب للعقد وبين الصعود لأعلى .

وللمدخل عامة معنى رمزى إذ هو الحدّ الفاصل بين الداخل والخارج ، وهو فى المبنى الدينى المنفذ الذى ينقلنا مما هو غير مقدس إلى ما هو مقدس . والمدخل عامة هو إجمال لعمارة واجهة المسجد إذ هو نقطتها البؤرية ، وذلك بارتفاعه السامق الجدير ببيت الله . وليس ثمة عادة غير مدخل واحد للمسجد رمزاً لوحدانية الله . وهذا المفهوم نفسه وكذا هذا الرمز نفسه نراه سائداً فى المبانى الدينية عامة غير الإسلامية ، سواء كانت كاتدرائية أو معبدا فرعونيا أو معبدا هندوكيا باستثناء حالات فردية . وحتى فى المساجد التى كانت تُدرّس فيها المذاهب المختلفة لم يفكّر أحد فى أن يكون لها غير باب واحد ، إذ كل هذه المذاهب مستمدة من أصل واحد وتنطوى كلها على عبادة إله واحد .

ولكى يرمز المدخلُ إلى الترحيب بالوافدين أقيم الباب على شكل « دخول » متراجع لا على شكل خارج بارز يتّصل بدنس الطريق العام . وكذا يرمز مدخل المسجد بارتفاعه ورأسيته إلى التطلّع نحو قدسية السماء ، ولذا كانت عمارة المدخل ممتدة بامتداد ارتفاع الواجهة . هذا إلى أننا نجد فى المساجد الأثرية هذه الخطوط الرأسية تنتهى بقبة نصفية ذات منحنيات مدبّبة تعلو هذا « الدخول » ، وبذلك تسمو بالنظر إلى ما هو أعلى من القبة النصفية متجاوزاً قمة البناء نحو قبة السماء . ولوكان مدخل المسجد ينتهى بعتَب أفقى لانتهى البصر الصاعد عنده .

وفى عهد ازدهار بناء المساجد المصرية خلال العصر المملوكى كان السطح الداخلى « للدخول » يعود إلى مستوى سطح الواجهة بواسطة المقرنصات . وبعد أن يتملّى البصر بسطح القبة النصفية يواصل صعوده بواسطة عقد أصغر حجماً يعلو العقد المدبب (٥٣) (لوحة ٤٠ ، ١٧١) .

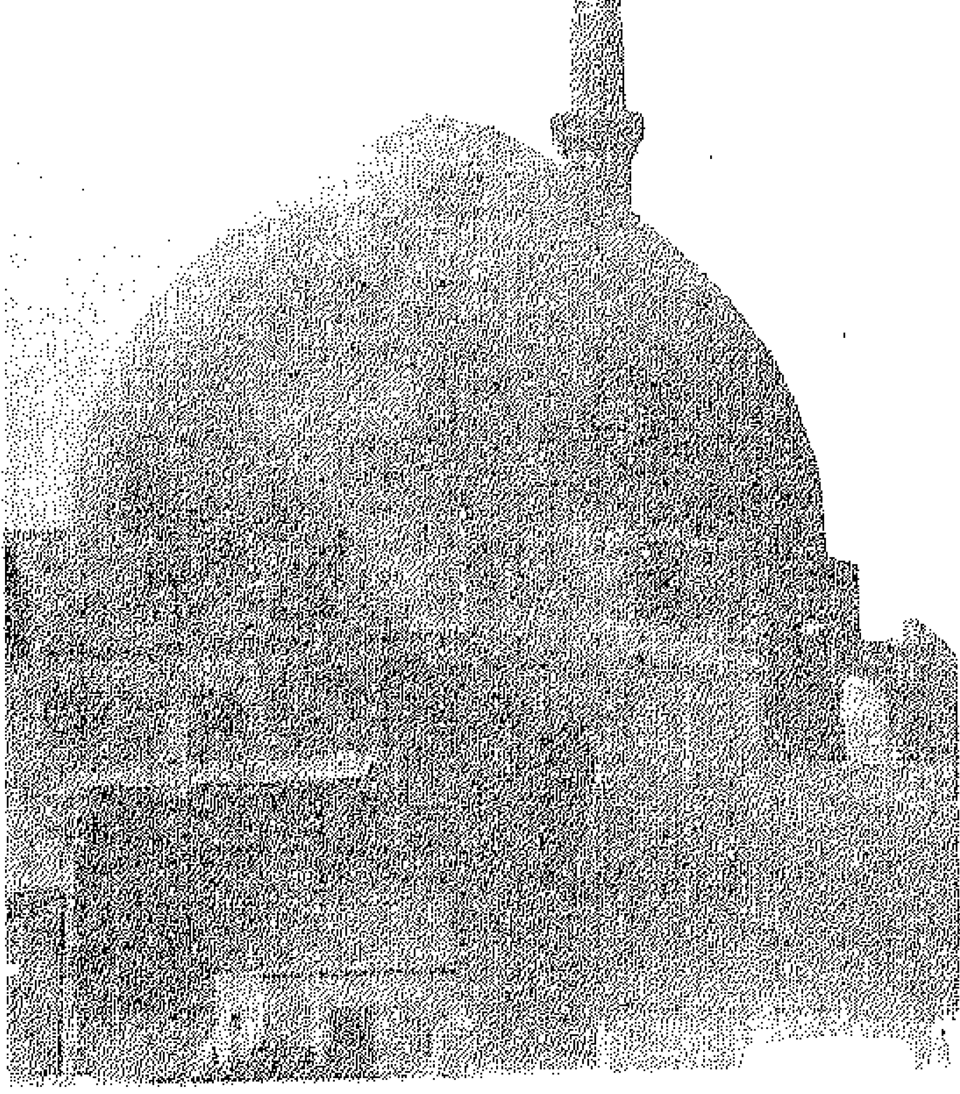
وتميزت مساجد القاهرة الفاطمية بإقامة منور مقبب أو مسنم فوق محور بائكة المحراب مثلما نرى فى جامع الحاكم بأمر الله (لوحات من ١٤٤ إلى ١٤٧) وفى الجامع الأزهر المبنى عام ٩٧٠ م (لوحات ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣) وقد اتبع هذا التصميم العربى على نطاق واسع فى مساجد الإسلام باستثناء النموذج العام فى المغرب مثل جامع قرطبة بالأندلس (لوحات من ١٣٤ إلى ١٤٠) وجامع القيروان (لوحات من ٢٣٤ إلى ٢٣٩) وبقى سائداً فى جوامع القاهرة حتى القرن الرابع عشر ، ولم تخرج عليه إلا مساجد إيران فى العصر السلجوقى .

وقد لحق تصميم المسجد فى إيران تطور جعل مسقطه صليبى الشكل مؤلفاً من إيوانات أربعة مفتوحة يتوسطها الصحن . وما لبث هذا التصميم أن استخدم على إثر ظهوره فطُبّق فى المسجد الجامع بأصفهان حوالى عام ١١٥٢ ، ومازال ينتشر ويشيع حتى أصبح النموذج التقليدى المتبع فى جوامع إيران إلى العصر الصفوى كما هى الحال فى مسجد شاه عباس بأصفهان (لوحات من ٢٤٣ إلى ٢٥٣) فى القرن السادس عشر .

لوحة ٩٨ — مسجد الجمعة [أو الجامع] . بأصفهان . القبة الكبيرة ١٠٨٠ م

لوحة ٩٩ — مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . القبة الصغيرة ١٠٨٨ م

لوحة ١٠٠ — مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . غرفة القبة الكبيرة (قاعة المحراب) . الجزء الأسفل يعود إلى القرن العاشر على حين يعود الجزء الأعلى إلى القرن الحادى عشر

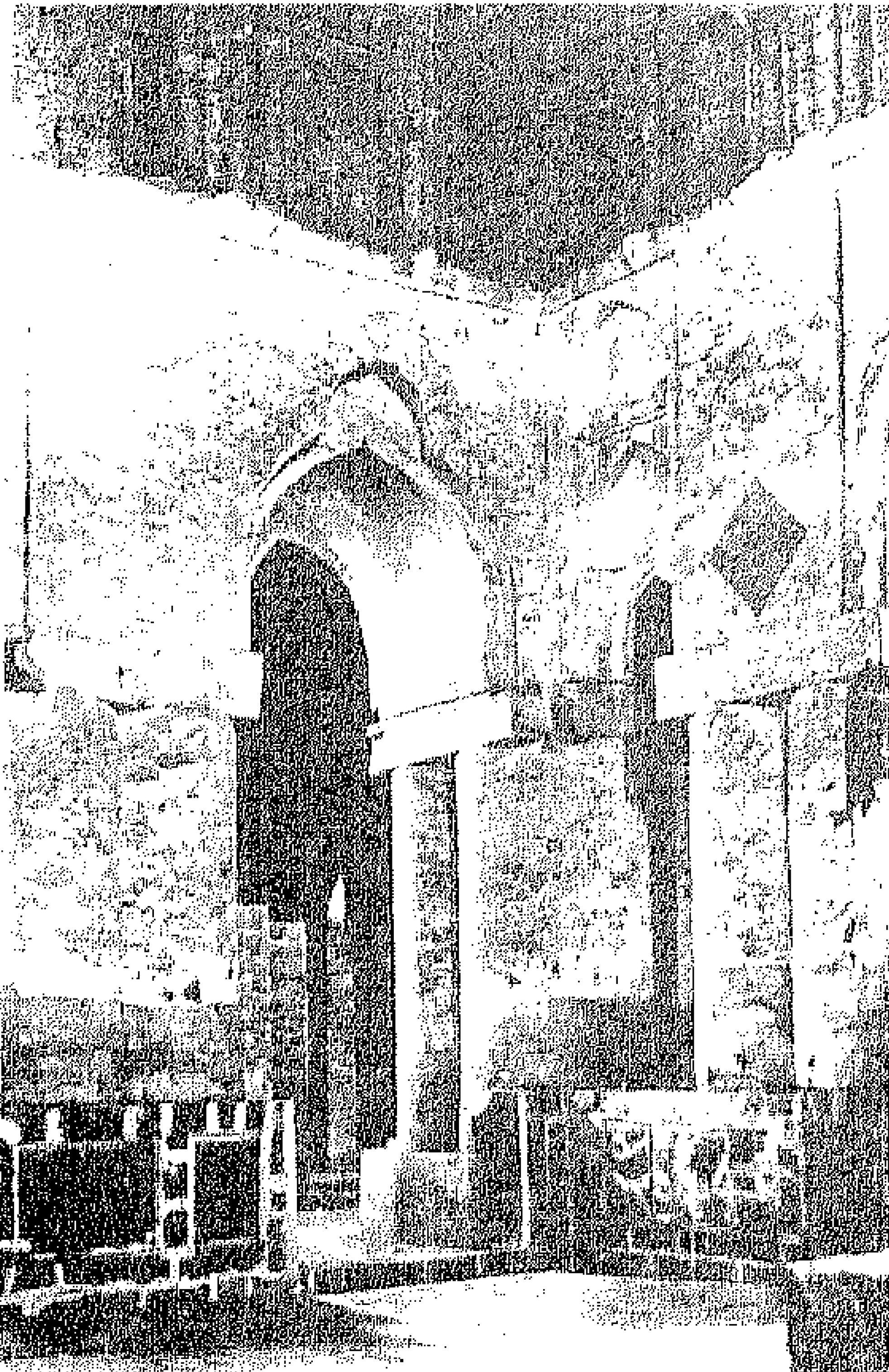


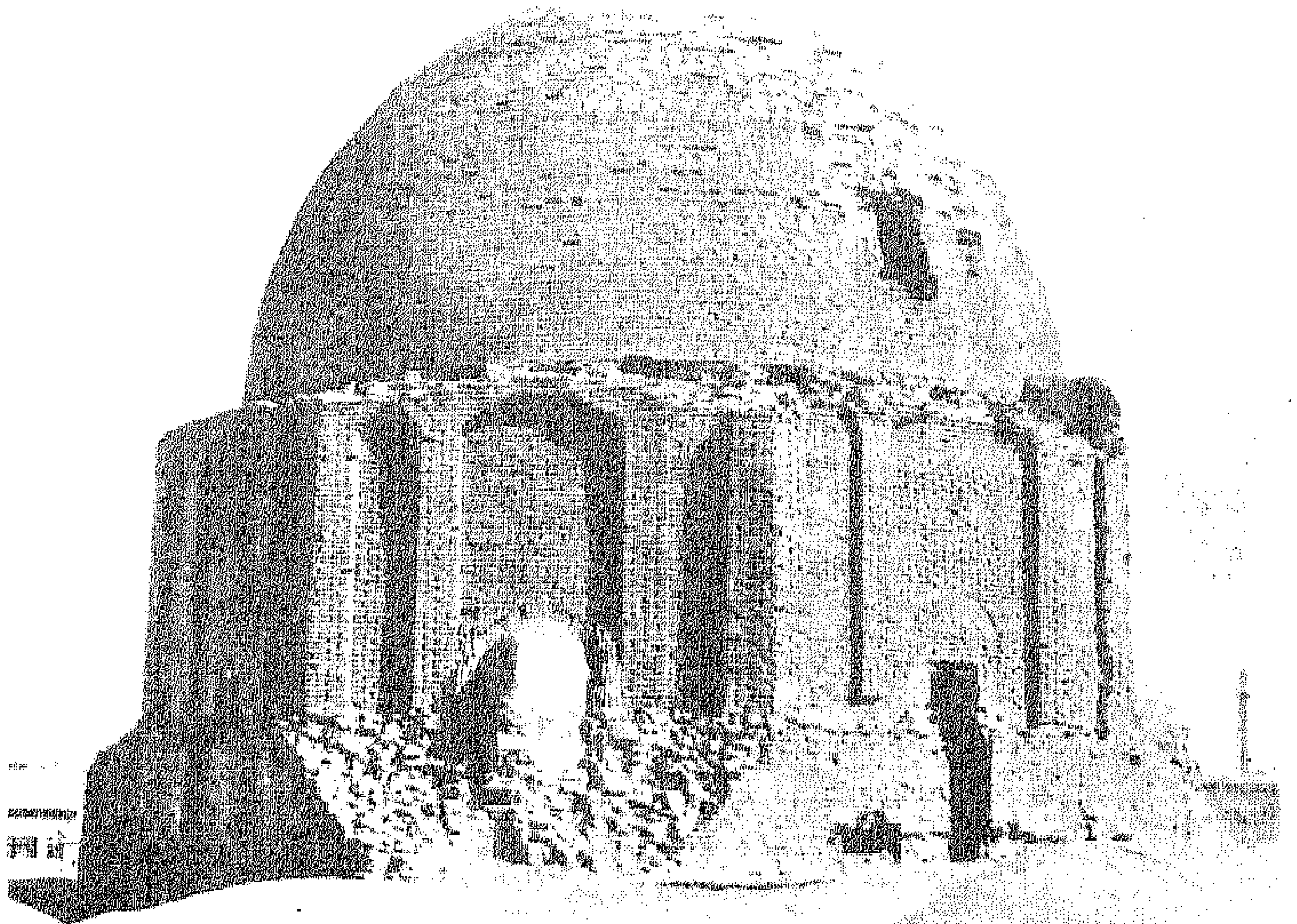
ويعد المسجد الجامع بأصفهان [بنى فى عهد السلطان ملك شاه السلجوقى عام ١٠٨٢ م تقريباً] من الأمثلة المعمارية البارزة ، كما تعد بعض أجزائه أجمل ما أخرجته العمارة الفارسية(٥٤) ، وبالرغم من التهدم الذى لحق بأجزاء البناء المحيطة بالفناء إلا أن الإحساس بالرهبة مازال يغشى من يتطلع إلى البناء من الفناء أو يقف تحت إحدى قبابه السلجوقية .

وهذا البناء الفسيح من إنجاز حقب متتالية إذ بدئ فى بنائه خلال العصر التيمورى فى القرن الحادى عشر، ثم أضاف إليه السلاجقة قسماً كبيراً ، وتعاقب على استكماله بعد ذلك سلاطين الإيلخانات المغول ، وتلاهم سلاطين بنى مظفر ، ووصل به الصفويون فى القرن السابع عشر إلى ما هو عليه الآن . وعلى الرغم من مرور سبعة قرون كاملة بين بدء بناء هذا المسجد الجامع والانتهاء منه إلا أنه لم يفقد وحدة الطابع المعمارى ، وهى السّمة العامة التى تميزت بها العمارة الإسلامية الأصيلة كما أسلفنا القول ، كما أنه ضم أفضل ما أبدعته العهود التى تعاقبت عليه منذ العباسيين حتى الصفويين.

ويتألف المسجد الجامع من صحن مكشوف تحيط به أروقة ذات صفوف طويلة من العقود تليها ملحقات الجامع (شكل ٢٢) . وتشد الأنظار - على محور البناء - قبتان سلجوقيتان إحداهما قبة المحراب (لوحة ٩٨) وعليها نقش يحمل اسم نظام الملك ، والأخرى هى القبة الصغيرة التى ترجع إلى عام ١٠٨٨ (لوحة ٩٩) .

ونلمس بوضوح أن قاعة القبة الصغيرة قد بُنيت خلال عهد بعينه لم تتجاوزه ، على حين أن قاعة المحراب بقبته الثرية المشيدة من قوالب الآجر وبمنطقة الانتقال من المربع إلى الدائرة المحمولة على عقود مطلية بالملاط توحى بأنها بنيت خلال عهدين مختلفين (لوحة

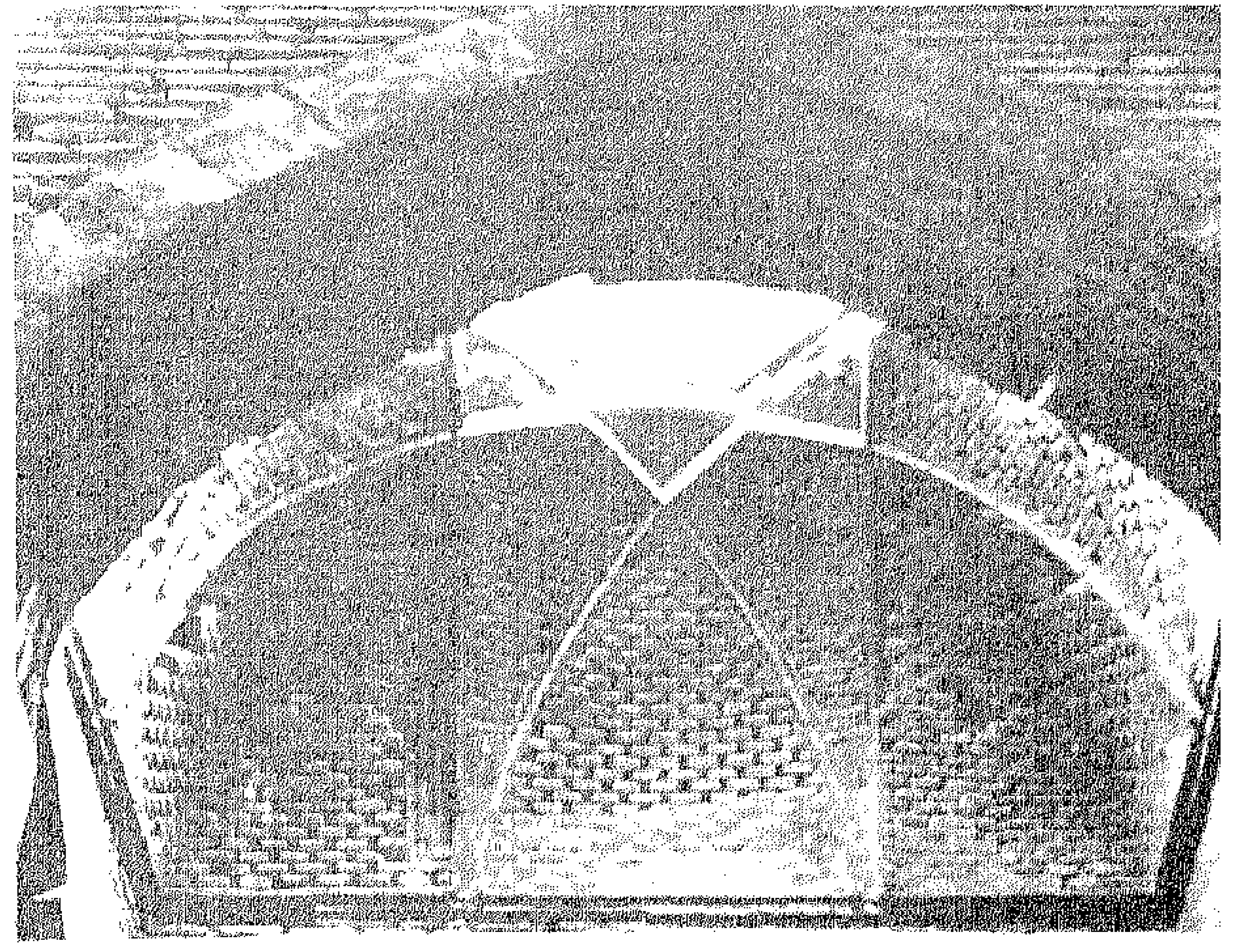


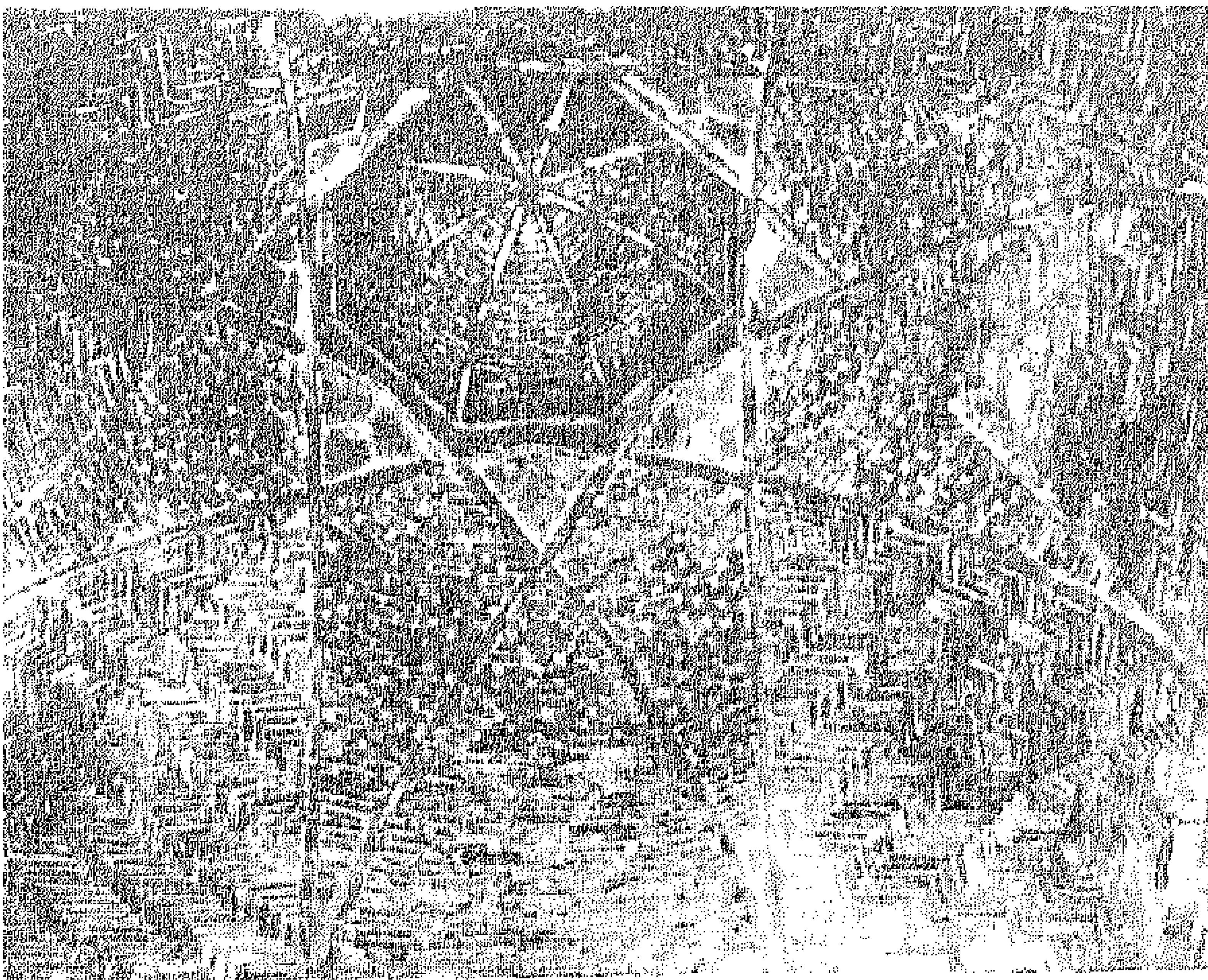


١٠٠) ، يتجلى الفارق بين طرازيهما من اختلاف منحنيات العقود السفلى تحت منطقة الانتقال فى كل منهما . على أن زخارف الوسائد التى تحمل العقود قريبة الشبه من الزخارف الجصية العباسية فى سامرّا ، وان اختلفت فى طابعها عما تبقّى من زخارف فى الأجزاء العليا ذات الطابع السلجوقى .

وكان الآجر الذى استخدمه السلاجقة فى إنشاء القباب من ثلاثة أحجام وفى لون الطَّفْل ، كما كانت لحامات المونة بين القوالب رقيقة السمك . ولم يظهر أى من قوالب الآجر فى الأجزاء الحاملة من قاعة القبة الكبيرة مما يؤيد أيضاً فكرة اختلاف العهد .

وقد شيد الإيوان الشمالى الشرقى فى عهد مختلف عن العهد الذى بنيت فيه « القبوات المتقاطعة » الملاصقة له ، ودليل ذلك أن مسقط صفوف العقود قد اعوجّ فى الصفوف السابقة عليه ، كما أن أرجل عقود هذه الصفوف ترتكز على الأكتاف الحاملة لعقود الإيوان الشمالى الشرقى مما يؤكد أن الإيوان قد أنشئ فى عهد سابق . ومن العسير تحديد العهد الذى بنيت فيه هذه القبوات المتقاطعة ، غير أن مايثير الحيرة حقا هو أنه لم يعثر فى كافة أنحاء فارس على ما يماثلها . كما أن من النادر أن يوجد مبنى استخدمت فيه قوالب الآجر بمثل هذه القدرة الخلاقة البارعة ، فقد أنشئت القباب إما على ضلوع بينها حشوات من قوالب الآجر المرصوصة فى أشكال زخرفية جميلة ومتنوعة (لوحة ١٠١، ١٠٢) أو أنشئت بلا ضلوع فى تكوينات هندسية تجلت فيها مهارة البنَّاء وبلوغه ذروة الإتقان بالمزج بين الزخرفة والإنشاء فى تنوّع مذهل يكشف عن سيطرة الفنان على الناحية الإنشائية وسيطرة المعمارى على الناحية الزخرفية (لوحة ١٠٣) . وتشبه تعشيقات قوالب الآجر وتصميم الأقبية إلى حد كبير أعمالا لاحقة خناصرها غير كروية بل مدببة مثل خناصر العهد السلجوقى وما تلاه .





وثمة حرص واضح فى العمارة الإسلامية بفارس على تناسق العناصر المتجاورة الذى يبلغ ذروته بين كل عنصر والذى يجاوره مباشرة ، فى حين يتضاءل هذا التناسق إذا مانظرنا إلى العنصر الواحد بالنسبة للمبنى ككل ، ومَثَلُ ذلك مثل الموسيقى الشرقية التى تنسجم فيها الأنغام متتابعة غير أنها لاتكوّن فى مجموعها تلك الوحدة التى تضمها القوالب الموسيقية الأوربية كالسيمفونية والصوناتا .

ولم يكن المعمارى المسلم فى فارس يتخذ قراراته حيال الشكل من واقع مجرد حساب قوى الدّفع وجهود الضغط إلى غير ذلك من علوم الميكانيكا فحسب ، بل كان كذلك يحكّم وجدانه فى الإحساس بهذه الجهود من الناحية التشكيلية التعبيرية ، وما أصدق هذا الوجدان الذى كان يسرى فيه التوازن من قمة المبنى حتى أدناه مما جعل هذه القباب المتينة عصية على الانفجار الذى تحدثه الزلازل العنيفة .

لقد برع الفرس أيما براعة فى إنشاء القباب التى تختلف عن غيرها بمنحنياتها وتعدّد تكوينات مناطق الانتقال من المربع إلى الدائرة فى تشكيلات مذهلة بتعدّد أنواعها وجمال أشكالها فى سلامة ويسر ، على حين تهرّب الرومان من مواجهة صعوبة الانتقال من المربع إلى الدائرة بأن جعلوا مساقط مبانيهم المقببة إما مثمنة أومستديرة الشكل . وبالمقارنة بين القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلية وبين القبة الفارسية ذات الخناصر المعقودة نجد الأولى محدودة الشكل خاضعة للناحية الإنشائية دون تنويع ، على حين تسمح الثانية بالتكوينات الإنشائية المتنوعة الحُبْلى بالتعبيرات والمعانى الفنية ، فمنها القوى الرصين ، ومنها الرقيق الرهيف ، ومنها الزخرفى المتوتّر ، ومنها الغريب العصى على التخيّل .



لوحة ١٠١ – مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . قبو بضلوع وحشوات من قوالب الآجر فى تنسيق زخرفى

لوحة ١٠٢ – مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . قبو بضلوع بينها حشوات .

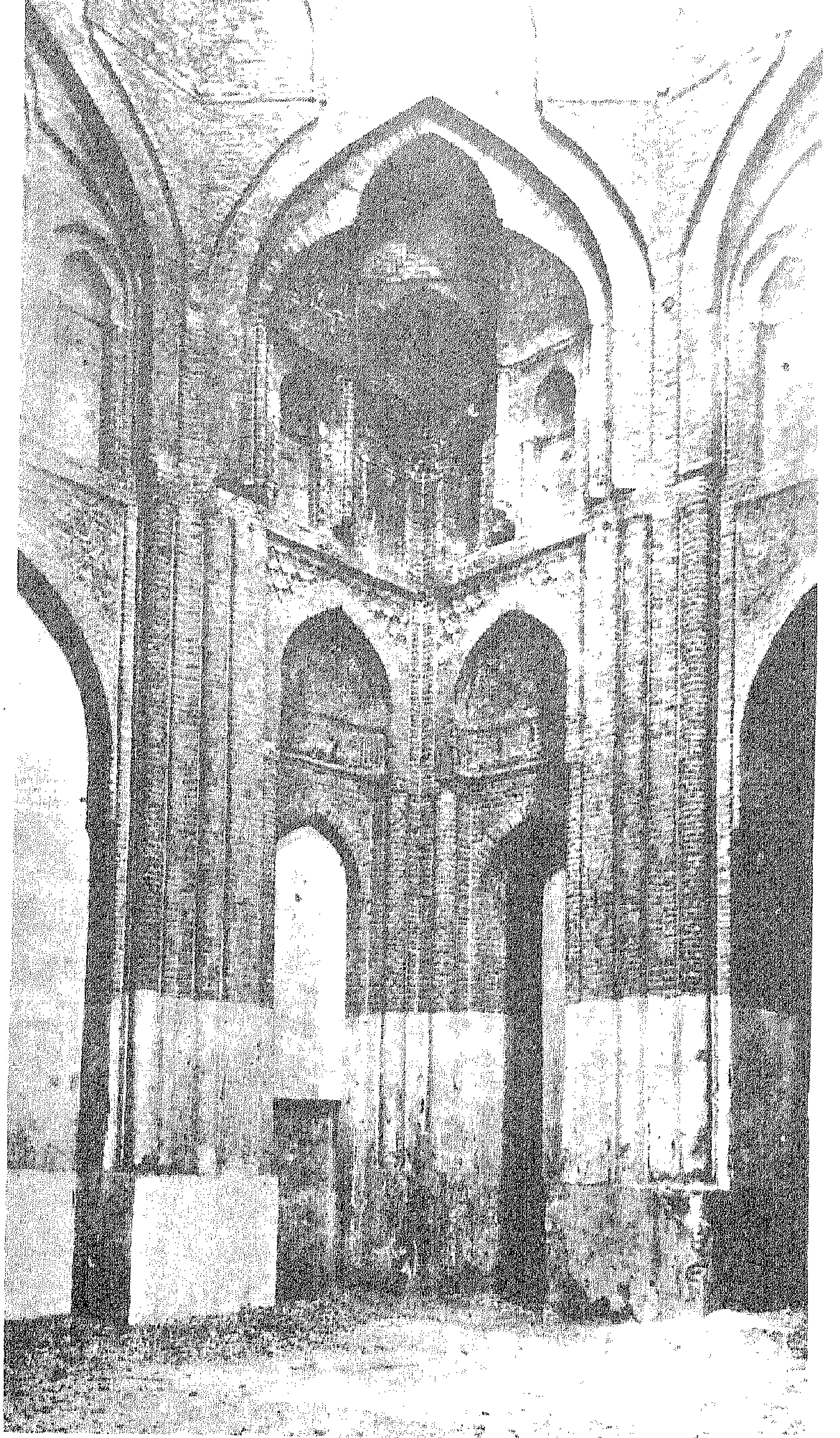
لوحة ١٠٣ – مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . عقود وأقبية بلا ضلوع .

وتتجلّى فى القبة الصغيرة بالمسجد الجامع(لوحة ١٠٤وشكل ٢٢ ، ٢٣) عبقرية المهندس المعمارى فى التعبير عن الارتفاع والصعود بالتكوينات المعمارية فى أسلوب فذ فريد ، وذلك من ناحيتين ، أولاهما ناحية التعبير الشكلى بعمل الأكتاف الشاهقة الحاملة للخناصر التى تنتهى بعقود تلتفّ حول الخناصر وتعلوها وكأنها غصون متفرعة من جذع شجرة . وثانيتهما ناحية التعبير المعمارى الذى يخلقه تصميم العقود على صفّين فى الأركان –كما يتضح من اللوحة – مما يضفى الإحساس بالقوة والصعود ، وذلك بالتحضير للعقد الأعلى بعقد يدنوه تتجلى فيه القوة النابعة من سمك الجدار .كذلك يحمل الكتفان الكبيران عقد الخنصر الذى يعلو عقدى الجزء الأسفل مما يشدّ النظر صعوداً أكثر فأكثر ، كما تلعب المقرنصات داخل الخنصر الكبير المجوف دور تخفيف الحمل على النظر وعلى المبنى(٥٥) .

ألا ماأشبه هذه التكوينات فى شفافيتها بتكوين البلّورات التى تسرى فيها قوى الطبيعة خاضعة لقوانين أزلية تعمل على إضفاء أشكال البلّورات ذاتيا ، على حين ينبع جمال قاعة القبة الصغيرة من استشفاف نفس القوانين الأزلية التى تخضع لها عمليات التشكيل الواعى التى تصل فيها حساسية الفنان إلى حالة الوجد الصوفى .

ويمثل مسجد شاه عباس بأصفهان (لوحات من ٢٤٢إلى ٢٥١) ذروة العمارة الفارسية ، إذيتوفر فيه الكمال الشفّاف الذى يشى برهافة الوجدان الشائعة فى كافة المبادئ الأساسية التى تقومُ عليها العمارة الفارسية منذ أكثر من ألف عام ، هذا الوجدان الرهيف المنطوى على الإحساس بالتكعيب فى فراغ الصحن الكبير ، وعلى دافع فطرى نحو الضخامة ، وتوفُّر المعرفة لبلوغها . ولاغرو فإن روائع العمارة الفارسية كلها تبدو متوافقة الحجم مع المقياس ، مثالية التنسيق ، حيث العقود الفارسية المحيطة بالصحن ، العريقة فى أشكالها ، البسيطة فى تكوينها ، القوية فى إنشائها ، الإيقاعية فى تنظيمها ، إلى أن تقودنا البوابات الشامخة صوب ذروة التكوين المنطقية . ومع أن القبة تعد من أكبر القباب حجماً إلا أنها من أرقّها فى منحنيات أسطحها ، كما أزداد تصميم المنارات الأسطوانية المستدقّة أناقة ورشاقة ما ارتفعت ، على حين تسكب عمارة المدخل فى وجداننا أغزر الإحساس بالهيبة والفخامة . والثابت أن الغلوّفى إضفاء الرقة على الأشكال المعمارية ، وتجاوز الحدّ فى تناسق النسب يخلع عن المبانى وقارها ، ومع ذلك يمثل مسجد شاه لحظة مثالية تتواءم خلالها القوة مع الرشاقة فى توازن رصين ، فغدت الانتقالات جميعها عذبة سلسة بعد أن ولّت حدة الانتقال التى نستشعرها فى الحجرة الصغيرة المقببة بالمسجد الجامع ، واختفت بيوت عبادة السلاجقة الضخمة المهيبة ، فقد انبثقت منذ القرن الرابع عشر قوى جديدة هى قوى التناسق فى النسب والتنظيم المحكم للتكوينات المعمارية الكبرى تجسّدت مثلها بحق فى مسجد شاه .

وقد يوجّه البعض اعتراضاً على الكسوات المتعددة الألوان لجدران البناء وعلى التركيز على تنسيق هذه الزخارف حتى لتشدّ اهتمام المشاهد إلى الناحية الزخرفية وتصرفه عن الناحية



لوحة ١٠٤ – مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان
الركن الشرقي من القبة الصغيرة .

المعمارية ، غير أن سلامة النسب وصدق المقياس ورصانة الألوان تجعل هذه الزخارف تستقر وادعة فى مكانها ومكانتها بالمبنى فى أُلفة وسكون وكأنها تباركه ، فيشعر المصلى أنه محاط بعالم روحانى من الألوان المضيئة تُكْمل عزلته وتفصله تماما عن العالم المادى الصاخب فى الخارج ، وتلك هى الصفة الجمالية الدينية الرئيسية التى يُضفيها صحن الجامع .

ونرى التصميم المتعامد أيضاً فى مساجد القاهرة دون أن تدل الظواهر على أن الوقت الذى ظهر فيه وهو منتصف القرن الرابع عشر قد شهد علاقة واضحة بين العمارة المصرية والعمارة الإيرانية ، وهذا هو مايدعونا الى ترجيح أن هذا الشكل لم يُنقل عن مصدر إيرانى وإنما نبع من عمارة المدارس السنّية ذات المذاهب الأربعة . فجامع قايتباى وضريحه مثلا (لوحات من ١٨٥ إلى ١٨٧) الذى أقيم عام ١٤٨٥ على وجه التقريب بإيواناته الأربعة وفنائه المركزى المغطى بسقف من الخشب وإن بدا أشبه بإحدى « قاعات » قصر من قصور المماليك الفخمة المنتشرة فى القاهرة منه ببيت من بيوت العبادة إلا أن أساس الفكرة فى تغطية الصحن هى صغر مساحة الإيوانات بالنسبة لعدد المصلّين مما دعا إلى استخدام الصحن فى الصلاة .

* * *

ومن أهم التغييرات التى طرأت على عمارة المسجد فى الأناضول تغطيته بكامل مسطّحه نظراً للظروف المناخية ، مما لايسمح بنظام المسجد التقليدى ذى الصحن المكشوف ، بيد أن المهندس التركى احتفظ بفكرة التصميم المعمارى التقليدى للمسجد ذى الصحن المكشوف بأن جعل مساحة الجزء الأوسط خالية من الأعمدة ، تفوق مساحتها مساحة الإيوانات ، وهو ما يجعل هذا الجزء وكأنه صحن مغطى بسماء رمزية .

وقد اختار المهندس التركى طراز القباب البيزنطية حتى تتيح له تغطية أكبر مساحة ممكنة ، وقد يسّر له ذلك وجود كثرة من البنّائين المتخصّصين فى إنشاء هذه الأسقف بالمنطقة . كما أنه لم يختر القبة الساسانية [ذات الخناصر المعقودة] لارتفاعها الشاهق وللمصاعب الإنشائية التى لم يكن ليستطيع التغلب عليها بإمكاناته آنذاك . وهكذا شاع التصميم البيزنطى فى أغلب المساجد الكبيرة باستنبول وغيرها من المدن الرئيسية فى الإمبراطورية العثمانية .

كذلك ظهرت مبالغة الفنانين الأتراك فى تزيين المحراب وواجهة الأبواب مما جعل البعض يشبّهونه بفن «الباروك» (٥٦) المغرق فى الزخارف ، غير أن الواقع أن روحاً صوفية هى التى كانت وراء زخرفة باب المسجد بطريقة تميزه عن كل ما عداه بوصفه المجاز الروحى من الحياة المادية إلى عالم الروحانيات ، محقّقين ذلك بإسباغ نوع من الزخارف الكثيفة البديعة على واجهة الباب تذكى هذا الشعور الصوفى لدى الداخلين .

وتطورت هذه الزخارف فى المعمار التركى بما يفوق كل ما هو معهود فى فنون فارس ، فابتكر الفنان التركى قرب نهاية العصر السلجوقى (أواخر القرن الثالث عشر) أسلوباً جديداً فى إعداد المحراب وتشكيله بصور مختلفة عن طريق استخدام القاشانى ذى الألوان الحيّة المسطحة [غير المجسمة] ، أو زخارف من الجص ذى اللون الواحد المطفأ أعدت بأسلوب النقش البارز ، وطوّق كل من هذين النوعين بإطار من زخارف هندسية أو نقوش كتابية تعبّر عن موضوعات نباتية سواء من القاشانى أو الجص . واستخدمت الحجارة فى إقامة المبانى الهامة ، وزينت الحوائط من الخارج بالبواكى ذات الطاقات القوسية والزخارف المشتقة من موضوعات هندسية أو نباتية أو حيوانية .

وقد ظهرت مستشفيات ذات طراز إسلامى يتجلّى فى أربعة بقيت منها ، هى قيصرى (١٢٠٥) وسيفاس (١٢١٧) وديفريجى (لوحات ٢٦٩ إلى ٢٧٣) (١٢٢٨) وأمازيا (١٣٠٨) . وقد شيدت المستشفيات بالقرب من المدارس والمساجد على مخطط يحاكى مخطط المدارس مع تغيير طفيف ، هو تحويل قاعات الدراسة فى تصميم البناء المدرسى إلى حجرات ذات استعمالات طبية وعلاجية تتناسب مع طبيعة احتياجات المستشفى . وقد أحالت زخارف الأبواب ونقوشها الحجرية وشكلها الداخلى الوقور المستشفيات إلى تحف معمارية نادرة .

وتتميز العمارة فى العصر العثمانى — برغم ارتباطها بالتراث المعمارى الإسلامى — بأنها استحدثت فنًّا جديداً مميزاً بذاته ابتداء من منتصف القرن الرابع عشر ، وبرغم استقرار أصوله ومعالمه الرئيسية فى عصر بايزيد الثانى (١٤٨١ — ١٥١٢) فإنه مضى فى تطوره سعياً وراء أشكال جديدة وصور وملامح مبتكرة .

والطابع الأساسى فى فن العمارة العثمانى هو القبة الوحيدة أو القباب المتعددة . وقد اتبع هذا الطراز فى البناء بأشكال وصور منوعة وبوحدات مختلفة ، واكتسب شيئاً فشيئاً أهمية بالغة حتى احتل مكانة رئيسة فى إستنبول فيما بعد . ومنذ سنة ١٣٣٥ بدأت القبة التركية تتخذ طرازاً فريداً ، وكان الرواق الذى يسبق القبة عادة بمثابة اللون القومى المميز لفن العمارة العثمانى .

ويحتل المسجد الأخضر فى مدينة بورصا منزلة مرموقة فى العمارة العثمانية . وقد استغرق بناؤه ما بين عامى ١٤١٩ ، ١٤٢٤ ، ولكنه لم يكتمل وظل بلا أبواب بعد أن توفى محمد الأول سنة ١٤٢١ ، وبالرغم من ذلك فإنه غاصٌ بما يبهر العين ، فمحرابه مزخرف بالقاشانى وجدران شرفاته وإيواناته كذلك مكسوة ببلاط من القاشانى ومزينة بالأشكال المذهّبة .

ويلى المسجد الأخضر مسجد أنشأه مراد الثانى سنة ١٤٣٦ بمدينة أدرنة عاصمة العثمانيين بأوربا ، يتميز محرابه الفخم المتعدد الألوان بنقوش كتابية بالخط الثُّلُث ، وتتجلى

التوريقات [٥٧] بوضوح فى بياض ناصع فوق خلفية زرقاء داكنة تحتشد بعناصر زخرفية ثانوية صفراء ، ولا تخلو هذه العناصر الزخرفية من ملامح صينية من القرن الرابع عشر غنية بنبات عود الصليب وزهور اللوتس ممتزجة بعناصر أخرى وافدة من الشرق الأدنى مثل شجر السرو والأغصان ذات الطابع الواقعى . وقد استخدمت هذه الصيغة الزخرفية نفسها فى تزيين الأطباق والصحون والمشكاوات حتى نهاية القرن الخامس عشر فضلا عن صيغ الطابع الإسلامى والعناصر التقليدية .

وقد أثّر غزو القسطنطينية سنة ١٤٥٣ على الفن العثمانى تأثيراً واضحاً أدّى إلى العديد من التغييرات التى طرأت على المساجد المنوعة التى أنشئت فى العاصمة الجديدة خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، مثل تحويل كنيسة القديسة صوفيا بعد الغزو على يد العثمانيين إلى مسجد ، الأمر الذى كان له وقعه البالغ على سائر فنون العمارة ، حتّى أصبح مقصد كل المعماريين لدراسة مصادر الجمال داخل قبّته .

ويرجع الفضل إلى المهندس المعمارى الفنان سنان باشا المنحدر من أب مسيحى (١٤٨٩ – ١٥٧٨) والملقب بميكيلانجلو الأتراك فى إدراك أبعاد البناء العظيم فى مسجد أيا صوفيا وفى تطويع عناصره لمجاراة الفن المعمارى الإسلامى . واستطاع سنان أن يحقق هذا الهدف فى مسجد «شهزاد» الذى بناه سنة ١٥٤٨ بإنشاء صحن رئيسى أوسط تعلوه قبة كبيرة وأربعة أنصاف قباب فى أركانها الأربعة تسبح فى الأنوار ، فغدت تحفته نموذجاً سار على هديه غالبية المعماريين من بعده .

كذلك شيد هذا المهندس البارع مسجد السلطان سليم الثانى فى أدرنة (لوحات من ٢٨٨ إلى ٢٩١) بذكاء وخيال نادرين . ونجح فى بناء قبة قطرها واحد وثلاثون متراً ، وهى أكبر قليلاً من قبة أيا صوفيا ، رافعا قاعدة القبة الرئيسة فوق ثمانية دعائم متفادياً حجب المساحات الواقعة فى الأركان الأربعة على العكس من التصميم البيزنطى ، وقد توصل إلى ذلك بخلق أربعة أنصاف قباب فى الأركان لتحمل ثقل القبة ، وبذلك أصبحت المساحة الداخلية شاسعة متصلة بما يلائم التصميم التقليدى للجوامع الإسلامية (شكل ٢٤ ، ٢٥) . ويوحى المظهر الخارجى للمبنى بما فيه من وضوح التخطيط ومن التجرد من الزخارف الزائدة بهندسته الداخلية ، فالجزء الرئيسى من المبنى متماثل العناصر وينتهى إلى قبة كبيرة تحيط بها أربع منارات أنيقة .

وقد انعكست على قصور العثمانيين بالمثل مرحلة امتزاج العناصر المعمارية السلجوقية والعثمانية أول الأمر ، ثم مرحلة الابتكار والتطور المتميزة بخصائص وعناصر صينية الجذور .

وإلى جانب المدارس والمساجد كانت ثمة عمارة خاصة بالأضرحة ، تشيّد على صورة مبنى مرتفع مثمّن الزوايا مسقوف فوق قاعدة مربعة الشكل ، وبينما يظل هذا المبنى خالياً يحتل القبر نفسه قبواً سفليًّا . وإلى جانب الأضرحة أقيمت التكايا التى يسكنها

المتصوّفون ، وقد بدأ هذا التقليد بوفاة شاعر الصوفية الأكبر جلال الدين الرومى سنة ١٢٧٣ وشاع من بعده .

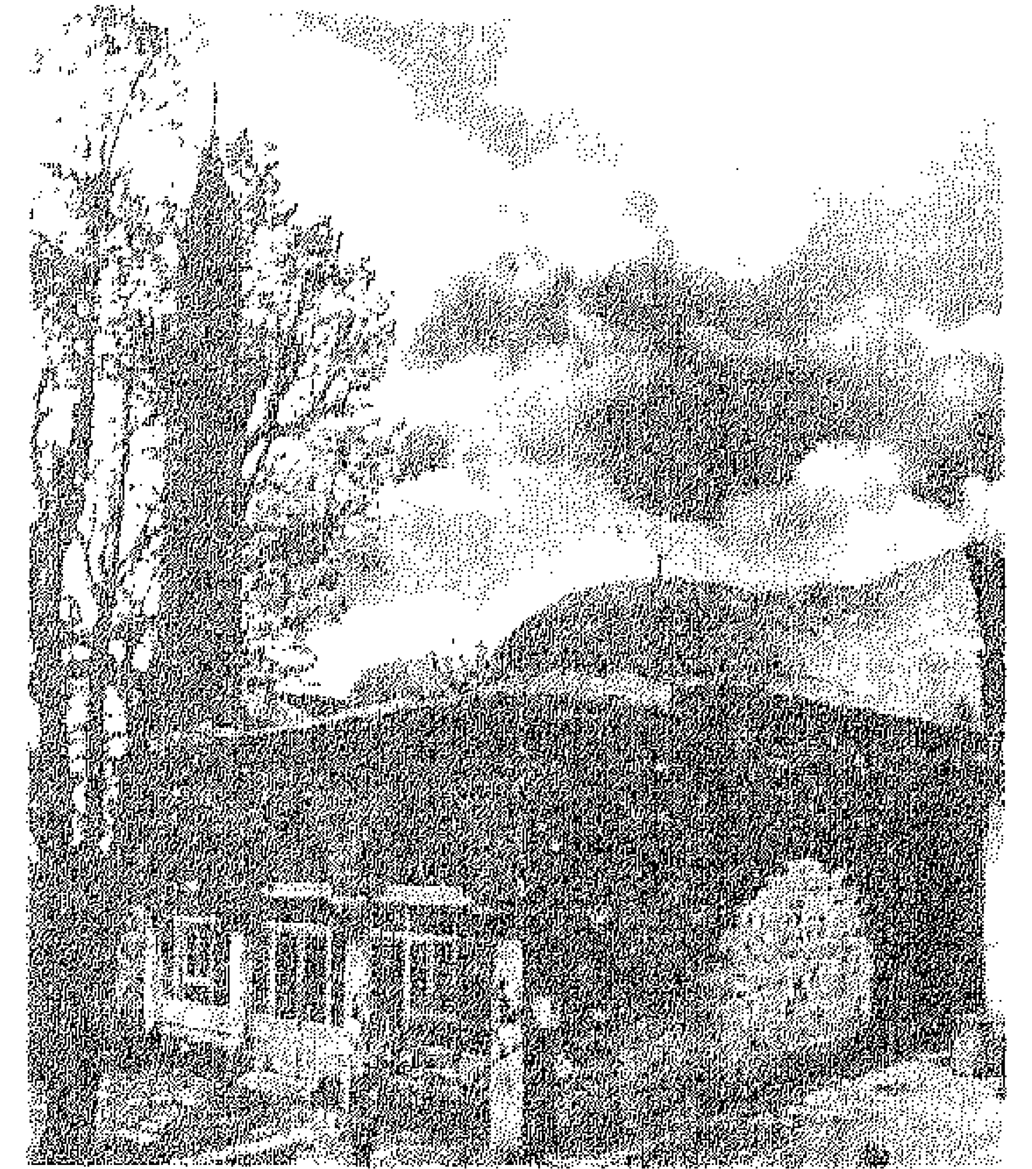
وتشمل العمارة التركية مراحل ثلاثة : الأولى هى مرحلة القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والثانية هى مرحلتها الذهبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، والثالثة هى مرحلة التدهور وتبدأ من القرن الثامن عشر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، واشتملت المرحلة المبكرة منها على طرازين أساسيين هما المسجد ذو الوحدة الواحدة والمسجد المتعدد الوحدات .

المسجد ذو الوحدة الواحدة

كان البناء المربع المقبب هو العنصر المعمارى الأساسى خلال السنوات المبكّرة من عهد العثمانيين ، تشيّد جدرانه عادة من الحجارة غير المصقولة التى تنبث بينها صفوف من مداميك الآجر ، ويتخلل سطح البناء فتحات النوافذ والأبواب التى لم تكن أشكالها تُضْعف من صلابة الجدران أو ترقّق من كتلتها .

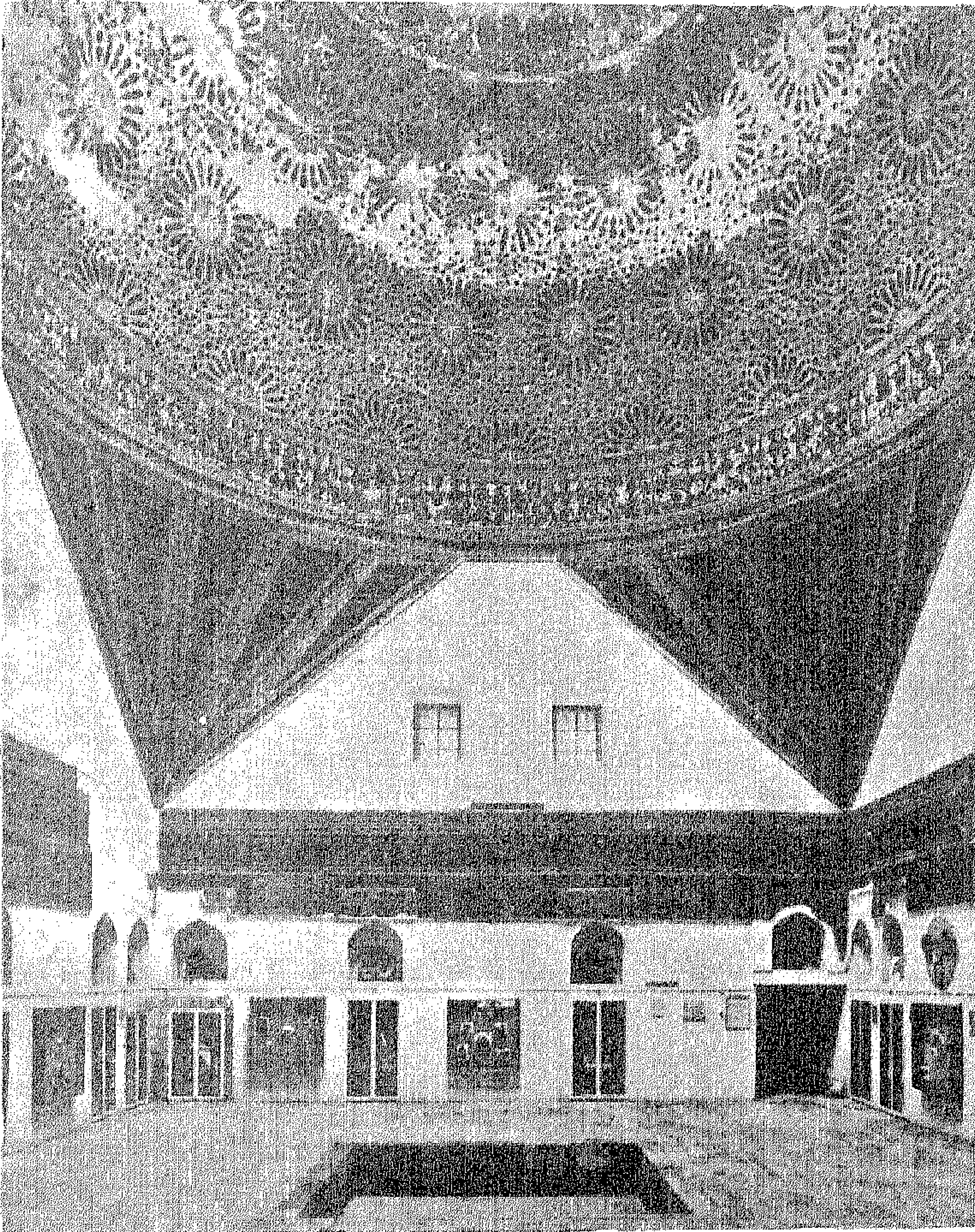
كان الشكل الخارجى للبناء بسيطاً خالياً من الزخارف التشكيلية ، تتخلل الجدران نوافذ مستطيلة معقودة . ولم يكن ثمة عنصر تشكيلى على سطح الجدران غير إفريز يدور فى مداميك من قوالب الآجر المسطحة على شكل أسنان المنشار حول أعلى الجدران الأربعة ينتهى بها الجدار فى إيقاع متناغم يتيح التقاء المبنى بالسماء .

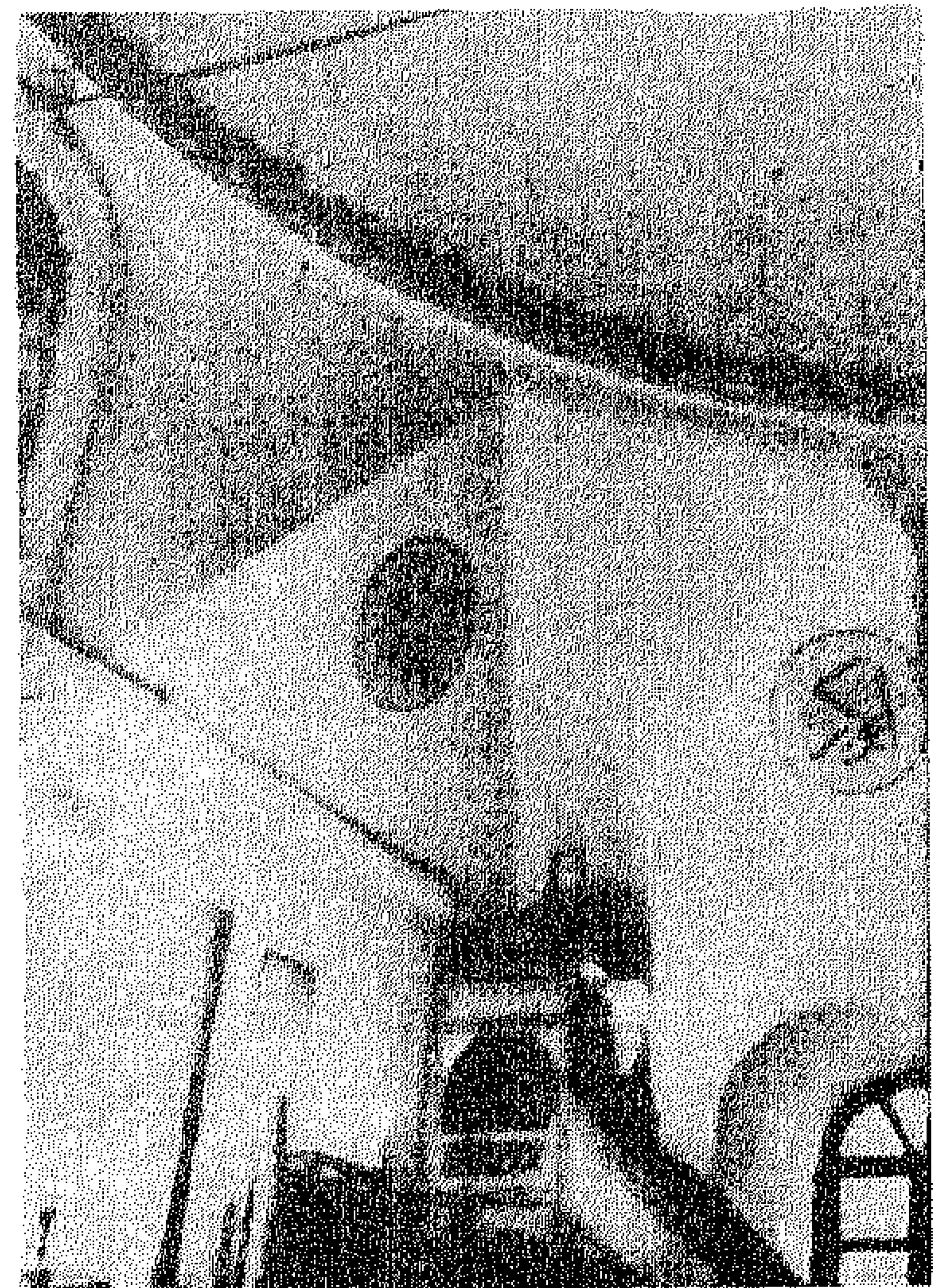
وقد انعكس الطابع الهندسى الصارم للسطح الخارجى على المسجد من الداخل ، فتحدّد فراغه بالأشكال الهندسية البسيطة كالمربع والدائرة والمثلث ، بينما تسيطر القبة تماماً على الفراغ وتشدّه نحو المركز . ويؤلف هذا البناء المربع المقبب بالإضافة إلى المدخل والمئذنة الكتلة الأساسية للمسجد ذو الوحدة الواحدة . ولا يعدّ هذا الطراز من المساجد البسيطة مميزاً للعمارة التركية فى أوائل العهد العثمانى فحسب ، بل كان كذلك طرازاً أثيراً خلال القرون الستة للحكم العثمانى ومازال يستخدم فى تركيا حتى اليوم . وعلى حين كانت المساجد الأولى بسيطة خالية من التعقيد أصبحت بعد القرن السادس عشر غارقة فى الزخارف التى تتنوع بين قطع الرخام الأثرية القديمة المحفورة ، وتيجان الأعمدة المعاصرة عند المدخل ، أو الكوابيل الزخرفية تحت شرفة المئذنة ، والمحراب البارز النقوش ، أو المنبر المشغول ، أو وسيلة الانتقال اللطيفة بين القبة المستديرة وبين الجدران المربعة ، مما يضفى الطابع التشكيلى على الجمود والصرامة المسيطرين على جو المسجد من الداخل . وكان الانتقال من القبة الكروية المستديرة المشيدة من الآجر إلى القاعدة المربعة فى المساجد الأولى ذات الوحدة الواحدة يتم بطرق ثلاث : فإما أن ترتكز القبة فوق قاعدة مثمنة نتيجة

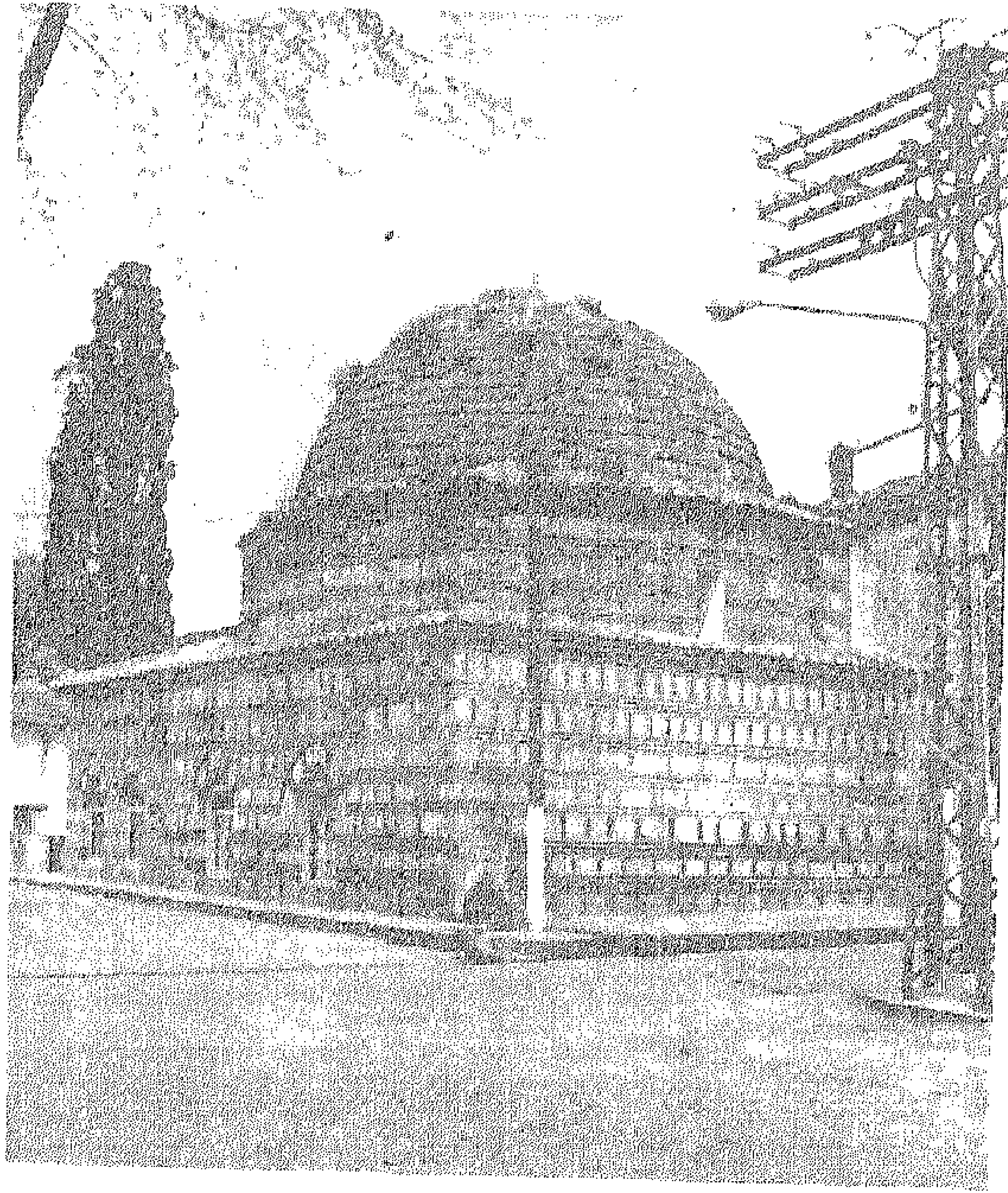


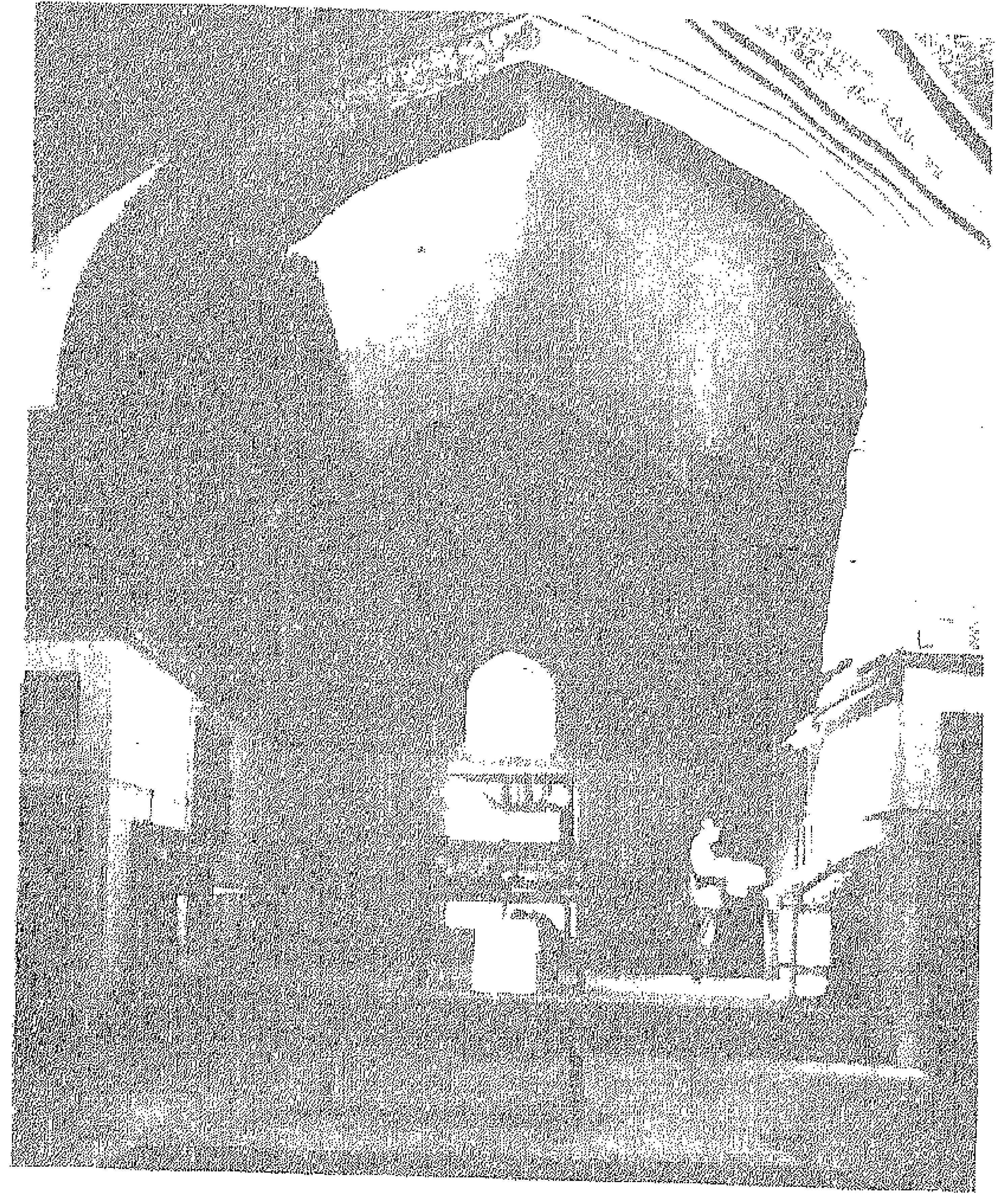
استخدام الخناصر المعقودة ، أو الخناصر المتدلّية ، أو فوق عناصر إنشائية تتكون من مثلثات مضلّعة تحمل المساحة المحصورة بين دائرة القبة والجدران المستقيمة عند الأركان الأربعة ، مثال ذلك مسجد علاء الدين ببورصة (لوحات ١٠٥،١٠٦وشكل ٢٦) ومدرسة قاراتاى بقونية (لوحة ١٠٧ ، ١٠٨وشكل ٢٧) . وفى بعض الأحيان كانت هذه المثلثات المضلعة تحيط بالجزء الأدنى من القبة متخذة شكل الحزام ، مثال ذلك مسجد هاسى إزنيك (لوحة ١٠٩) .

وكان النظام الأخير هو النظام المفضل خلال القرن الرابع عشر ، وإذا كانوا قد استخدموا الخناصر المعقودة أيضاً إلا أنهم نادراً ما لجأوا إلى الخناصر المتدلّية التى لم تصبح نظاماً أساسيًا للعمارة العثمانية إلا فى الربع الثانى من القرن الخامس عشر .









وكما ذكرنا من قبل كانت الخناصر المعقودة والمتدلّية أساليب معروفة متداولة منذ القدم ، فنرى الخناصر المعقودة فى الأبنية الإسلامية المبكرة مثل المسجد الأكبر بالقيراون وقرطبة ومسجد الجمعة فى أصفهان (القرن ١١) ، كما يرجع استخدام الخناصر المتدلّية إلى زمان سابق وذلك فى البازيليكا البيزنطية مثل كنيسة القديسة صوفيا (٥٣٢ – ٥٣٧) باستنبول ، غير أن المثلثات المضلعة التى اصطلح على تسميتها «بالمثلثات التركية» هى ابتكار تركى بحت انبثق فى الأناضول .

ومن أهم نماذج المساجد ذات الوحدة الواحدة التى شيدت فى مستهل القرن الرابع عشر مسجد علاء الدين فى بورصة الذى يتكون من غرفة مربعة تعلوها قبة كروية ترتكز فوق ستة عشر مضلعاً مثلثاً ، وتنتصب على مدخل البناء أربعة أعمدة تحمل تيجاناً بيزنطية . ويتكون سقف المدخل من قبو طويل سُوّى سطحه يمتد بين الجدارين المتقابلين ، تتوسطه قبة صغيرة تظهر من الخارج أمام المدخل . وتنتصب مئذنة من الآجر عند الطرف الشرقى للمدخل فوق قاعدة تجمع بين الآجر والحجارة . والراجح أن بدن المئذنة بما فى ذلك دعائم الشرفة أصيلة لم تتناولها يد التجديد خلال العصور اللاحقة . وإذا كان الأمر كذلك فإن مئذنة علاء الدين بك فى بورصة تكون أول مئذنة عثمانية بقيت حتى الآن (لوحات ١٠٥ ، ١٠٦ وشكل ٢٦)

لوحة ١٠٥ – مسجد علاء الدين فى بورصة بتركيا

لوحة ١٠٦ – مسجد علاء الدين فى بورصة بتركيا حيث ترتكز القبة فوق عناصر إنشائية مكونة من مثلثات مضلعة تحمل المساحة المحصورة بين دائرة القبة والجدران المستقيمة عند الأركان الأربعة

لوحة ١٠٧ – مدرسة قاراتاى فى قونيه بتركيا من الداخل ١٢٥١ م

لوحة ١٠٨ – مدرسة قاراتاى فى قونيه بتركيا من الداخل

لوحة ١٠٩ – مسجد هاسى إزنيك فى إزنيك بتركيا

الجامع ذو الوحدات المتعددة

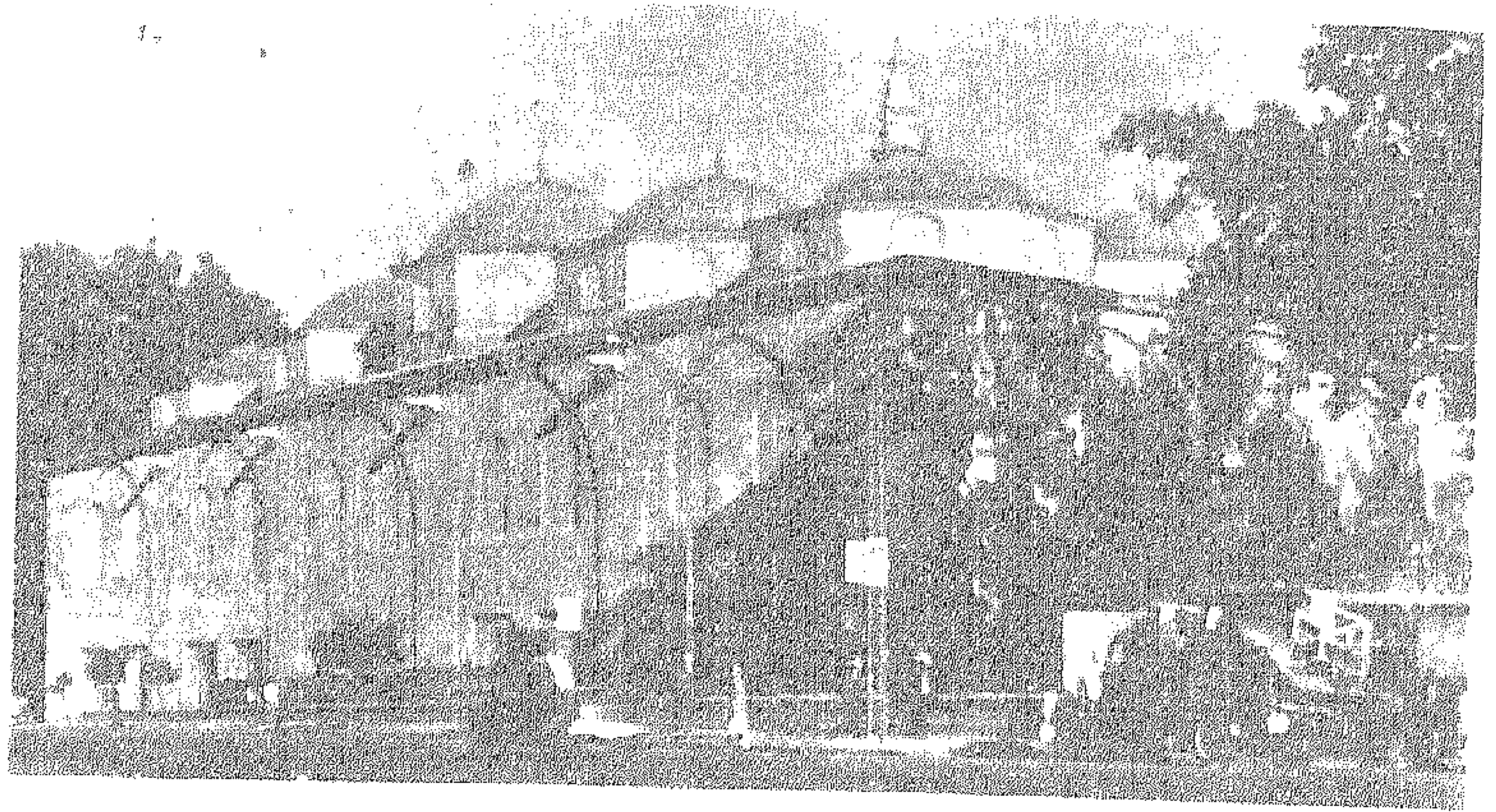
إن كلا الجامعين ذى الوحدة الواحدة وذى الإيوان هما فى واقع الأمر من الجوامع ذات الوحدة الواحدة ، وبغض النظر عما ينطوى عليه البناء من مشتملات فإن المساحة الفعلية المخصصة للصلاة فيها محددة بوحدة إنشائية واحدة . وكذلك الأمر فى الجوامع ذات الإيوانات الثلاث أو الأربع حيث تستخدم أكثر من وحدة فى أغراض الصلاة ، ويكون الجامع الفعلى هو تلك الوحدة التى تشتمل على المحراب والمنبر . وعادة لا تكون الإيوانات الجانبية مجاورة للجزء الرئيسى المخصص للصلاة ولكنها تتصل به عن طريق بهو مركزى . وهكذا تكون المساحات المختلفة المخصصة للصلاة فى الجامع ذى الإيوانات المتعددة مجزّأة وموزعة ، بدلاً من أن تؤلف مساحات تتكامل فى وحدة واحدة كما هى الحال فى الجوامع ذات الوحدات المتعددة .

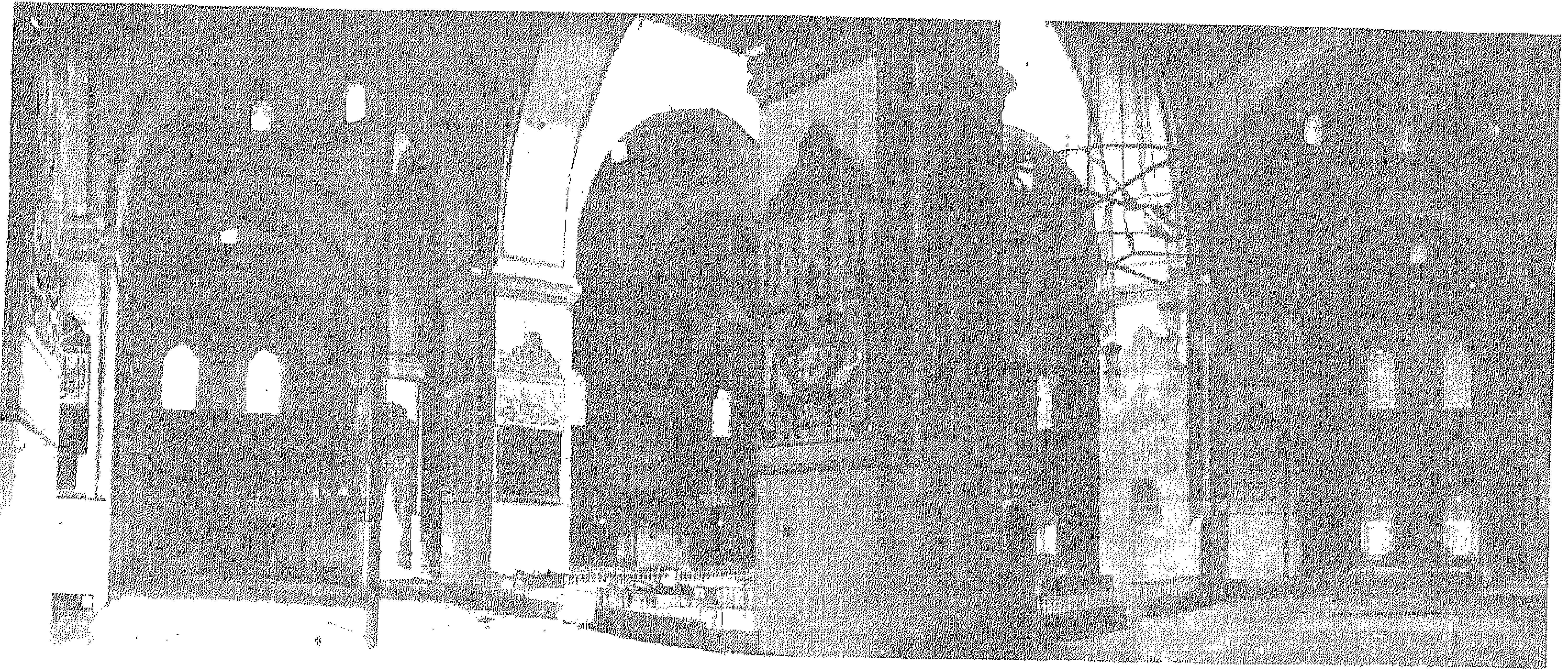
والجامع العثمانى الكبير بناء ضخم يتكون من وحدات عدة مقببة خصصت كلها للصلاة . وينقسم الجامع العثمانى المبكر ذو الوحدات المتعددة من حيث الفراغ والشكل الداخليين إلى نوعين : أولها الجوامع المكونة من وحدات عدة متماثلة ، وثانيهما الجوامع التى تمايز فيها وحدة أو وحدتان عن غيرهما . وكان عنصر التكرار بين الوحدات المتماثلة يضفى على الفراغ الداخلى جوًّا من السكينة . كما كان انفراد مساحة ما فى الجامع بوحدة أو اثنتين متمايزتين يسبغ على البناء طابعاً جليلاً مؤثراً .

الجامع ذو الوحدات المتعددة المتماثلة

وفى عهد بايزيد الأول شيّد الجامع الكبير فى بورصة عام ١٣٩٦ م ، وهو بناء مستطيل تتوسطه اثنتا عشرة دعامة مربعة تقسّم داخله إلى عشرين وحدة متساوية تعلو كل منها قبة كاملة ، عدا واحدة مكشوفة تقع فى الصف الثانى بعد قبة المدخل الرئيسى مباشرة كأنها فناء داخلى (شكل ٢٨ ، ٢٩) . وثمة نافورة تتوسط تلك الوحدة التى تنخفض عن مستوى الوحدات الأخرى بدرجتين ، يغطى أرضيتها بلاط من الرخام الأبيض بعكس أرضيات الوحدات الأخرى المغطاة بالبسط والسجاد ، وتنساب مياه النافورة إلى أسفل عبر مستويات ثلاثة ، وتقوم قباب الجامع الكبير فوق خناصر متدلية « پندانتيف » ، يطوّق كل منها من الخارج طبلة ثُمانية الأضلاع ، ويتوسط كل ضلع من أضلاعها نافذة ، وتتساوى أقطار القباب جميعاً ، غير أن ارتفاعها يتفاوت بقدر يسير لا يكاد يلحظه من بالداخل ، وليس لجامع بورصة الكبير رواق للدخول بل يؤمه الناس من أبواب عدة . وتنتصب المئذنتان فوق الركنين الشمالى الشرقى والشمالى الغربى (لوحات ١١٠ ، ١١١) .

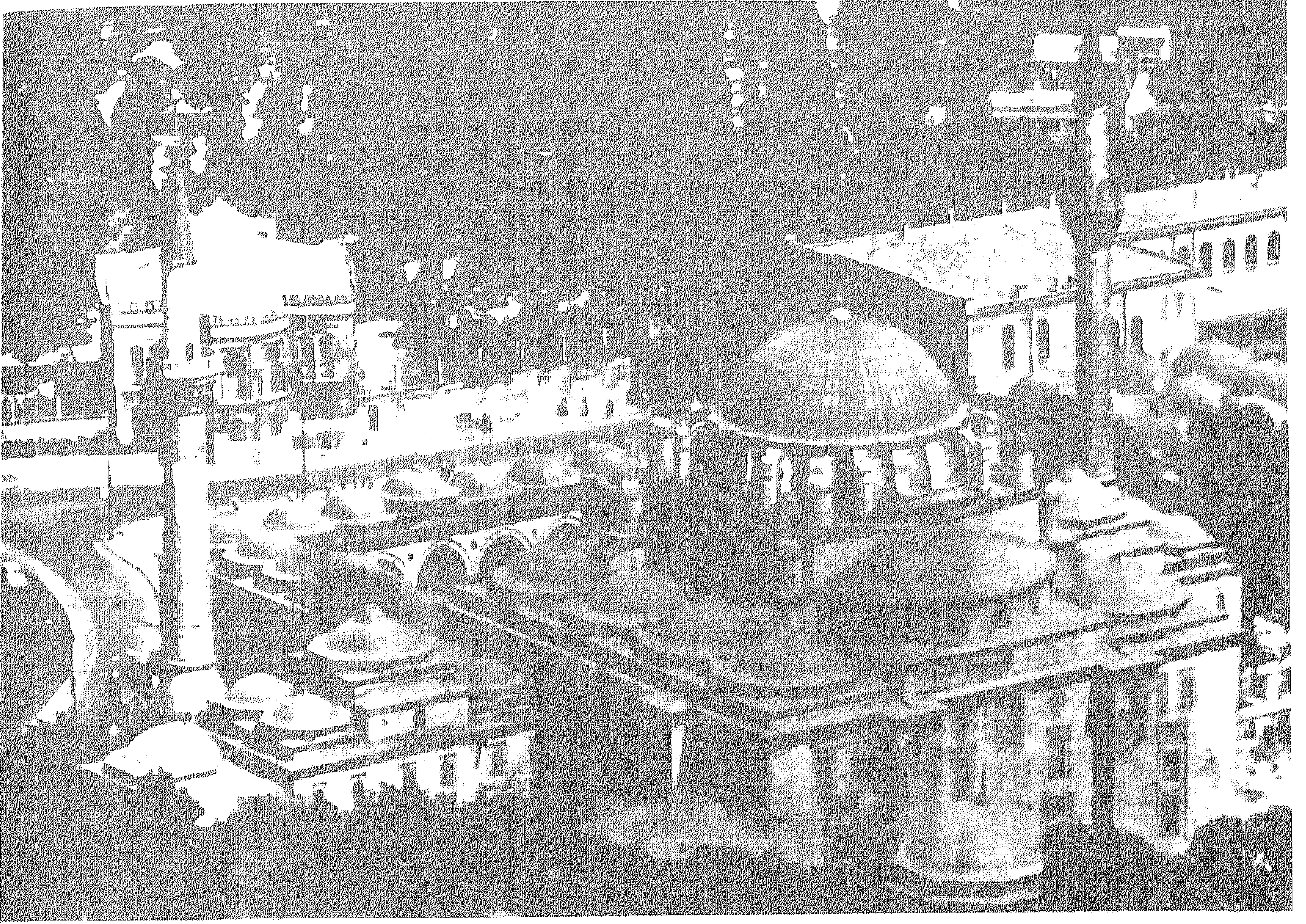
لوحة ١١٠ – الجامع الكبير فى بورصة « أولكامى »
لوحة ١١١ – الجامع الكبير فى بورصة من الداخل .

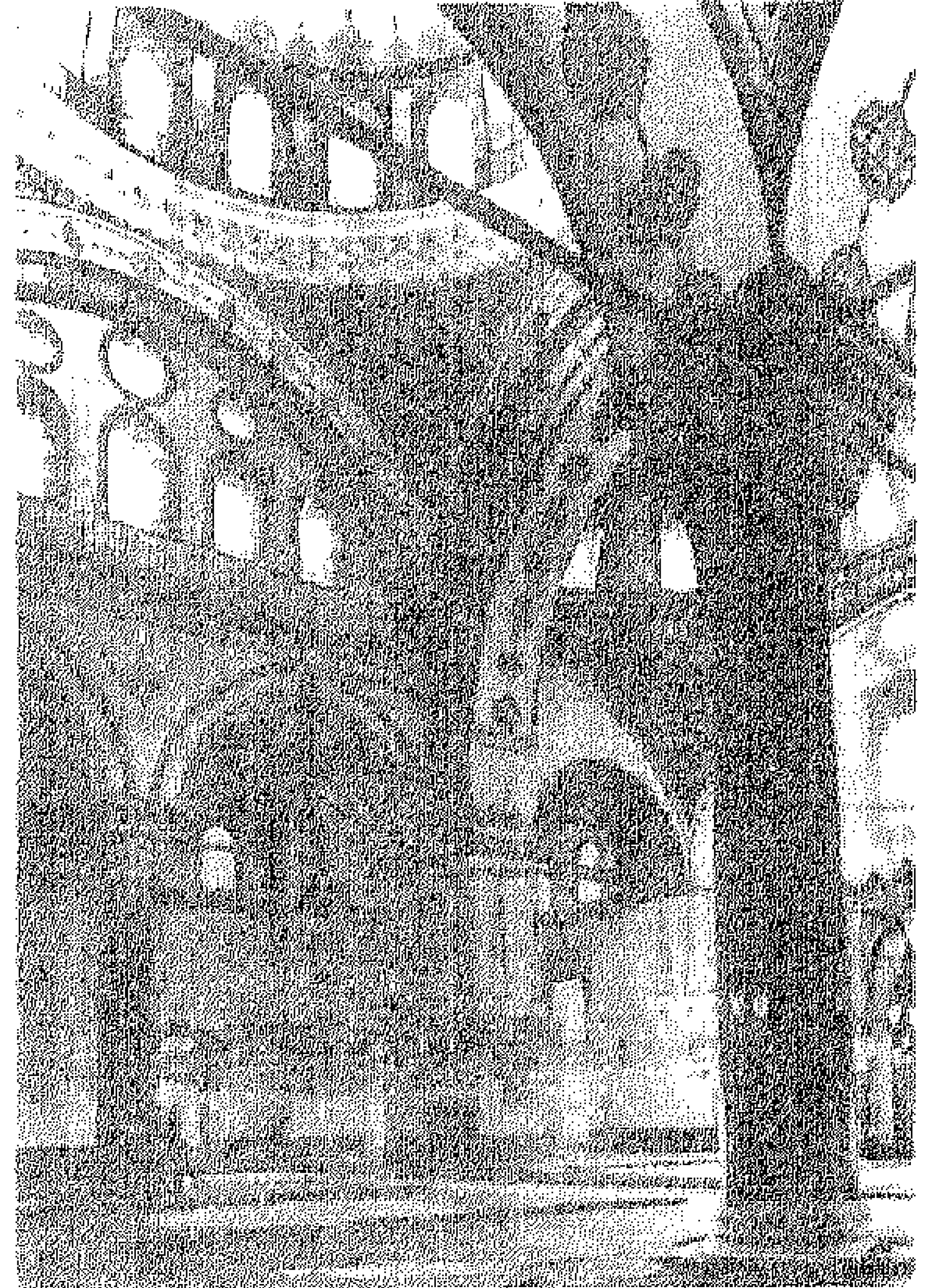




الجامع الكبير ذو الوحدات المتعددة غير المتماثلة

وقد شيّد المهندس يعقوب شاه بن سلطان شاه جامع بايزيد الثانى فى استنبول عام ١٥٠٥ ، وتتكون قاعة الصلاة وفناء النافورة المكشوف فى هذا الجامع من مربعين متساويين متجاورين ، وتشمل قاعة الصلاة وحدة مركزية مقبّبة تتصل بها من الشمال والجنوب وحدتان مساحة كل منها نصف مساحة الوحدة المركزية ويعلو كل منهما نصف قبة ، ويمتد إلى الشرق والغرب جناحان فوق كل منهما أربعة قباب صغيرة (شكل ٣٠) . وتستند القبة المركزية إلى خناصر متدلية تقوم فوق أربعة دعائم يتوسط كل اثنين منهما عمودان من حجر البورفير ، وتنتصب مئذنتان أبعد ما تكونان عن القبة المركزية فوق طرفى المبنى وأجزاء الفناء المكشوف ذى النافورة . متماثلتان فى الشكل متساويتان فى الحجم .

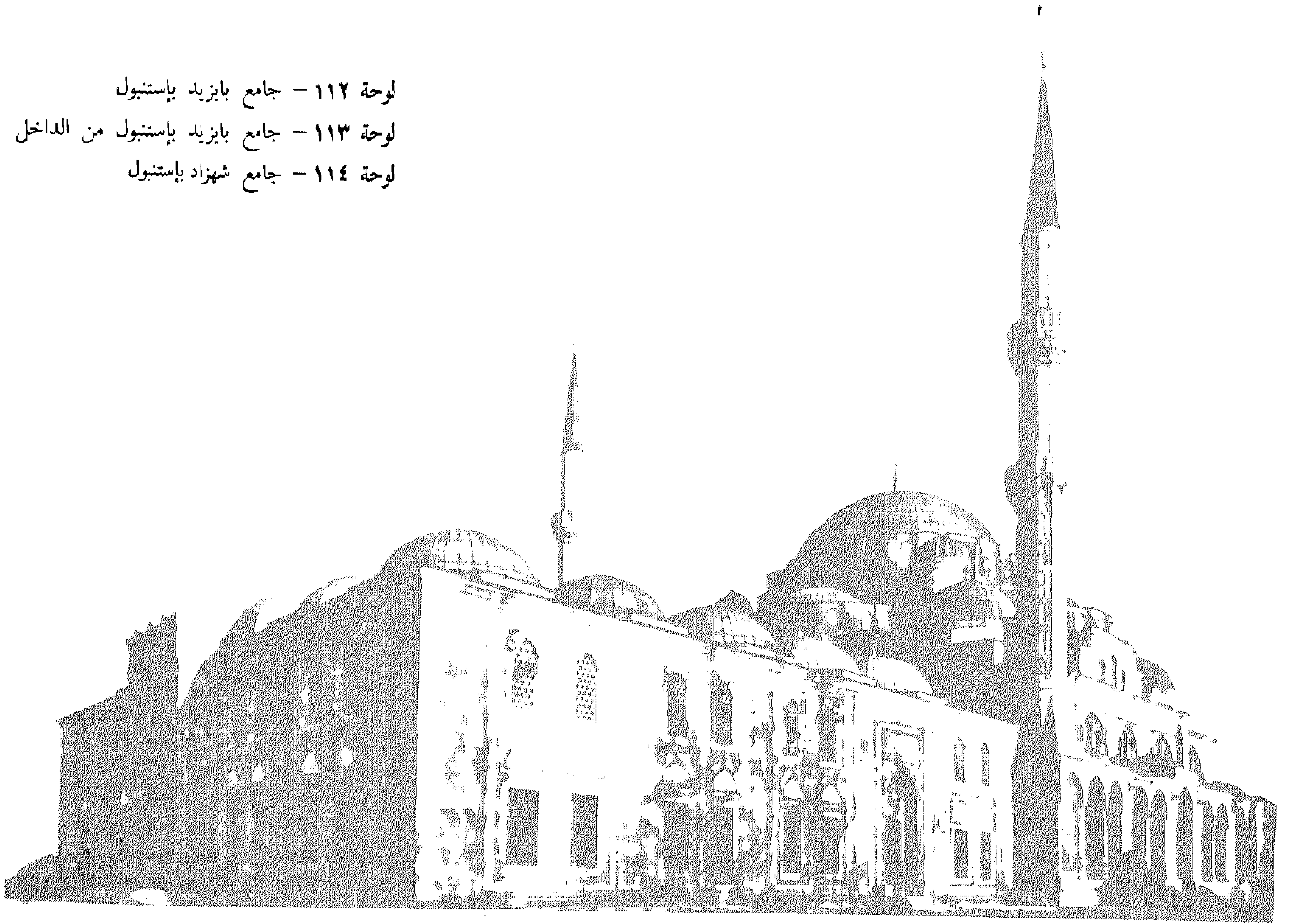




ويحيط بالفناء أربع وعشرون باكية تعلو كلا منها قبة كروية . وللجامع ثلاثة مداخل فى منتصف كل ضلع من الأضلاع الثلاثة ، وتقع النافورة عند تقاطع المحورين المارين بمنتصف المداخل (لوحات ١١٢ ، ١١٣).

وكان أول بناء كبير شيده المهندس سنان هو جامع شهزاد . ويتكون مثل جامع بايزيد من مربعين متكاملين متماثلين أحدهما فناء مكشوف والآخر قاعة للصلاة بالإضافة إلى مئذنتين رشيقتين تزينان الركنين عند التقاء الفناء بقاعة الصلاة . ويتوّج قاعة الصلاة قبة ترتفع ثمانية وثلاثين متراً . وثمة أربعة أنصاف قباب ترتكز كل منها على حنيتين نصف دائريتين لتوزيع حمل القبة المركزية على الجدران الخارجية . ويستكمل الجزء العلوى من البناء تكوينه العام بعدد من القباب الصغيرة فوق الأركان الأربعة. وجدير بالملاحظة أن الدعائم التى ينتقل إليها الثقل المباشر للقبة المركزية من خلال الخناصر المتدلية «پندانتيف» قد روعى فيها ألا تكون كبيرة الحجم فتحجب الرؤية خلال الفراغ (لوحة ١١٤ ، ١١٥ ، شكل ٣١ ، ٣٢) .

لوحة ١١٢ – جامع بايزيد بإستنبول
لوحة ١١٣ – جامع بايزيد بإستنبول من الداخل
لوحة ١١٤ – جامع شهزاد بإستنبول



على هذا النحو تخطّت العمارة العثمانية خلال القرن السادس عشر المسجد الجاف التصميم ذا الأقسام المستقلة المشتمل على وحدات مربعة مقببة متكررة ، إلى إقامة الجامع المتصل من وجهة النظر الفراغية و « المركّب » من وجهة النظر الإنشائية ، تشد الانتباه إليه قبة تهبط منها أنصاف قباب وحنيات نصف دائرية وقباب صغرى ، محققة بذلك التعبير المعمارى العقلانى الذى ساد فى منتصف هذا القرن بفضل عبقرية المهندس سنان .

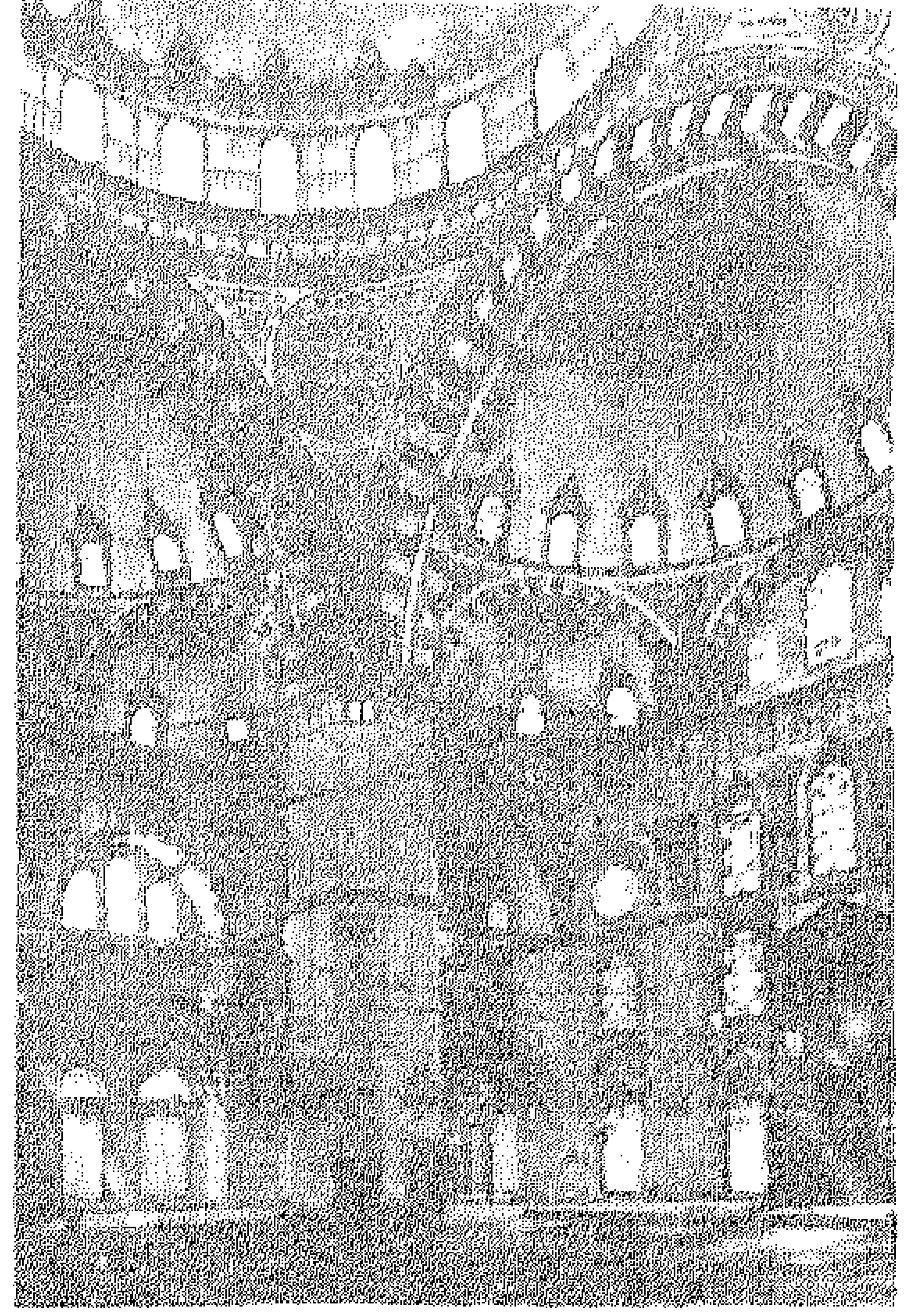
ومن أمثلة العمارة التركية الجديرة بالعرض فى هذا الصدد . مسجد محمد على بالقلعة فى القاهرة (لوحة ١١٦) التى بنيت على تل يشرف على المدينة ، وكانت فى بادئ أمرها حصناً للحاكم أكثر من كونها قلعة لردّ الغزاة ، حتى قال فيها أحد الرحّالة ممن زاروا القاهرة فى القرن السابع عشر : « ما أشبه القلعة بقاعدة مُلْك لمّا يستتب فيه السلام ، منها بمعقل لصدّ هجمات الغزاة فى حرب حقيقية » ، على حين تبدو القلعة فى عصرنا الحاضر ، بعد التطور الذى لحق أسلحة القتال ، كأنها مارد قد أخلد إلى النعاس . ويتصدّر مبنى القلعة ذلك الميدان الفسيح الذى شهد كل أحداث المعارك الدامية التى صاحبت تاريخ المماليك ، والتى

انتهت بمذبحة القلعة ، وأنهت عهدهم ، كما تقاطرت عليه فى فترات السلام العروض العسكرية ونصبت فيه الاحتفالات والمآدب تكريماً للسلاطين والسفراء .

وكانت تجاوره حديقة قصر السلطان التى تعادل الميدان مساحة ، ينهض فى وسطها على منصة مرتفعة جوسق تحمله أعمدة ، تحوطه نباتات خضراء ، وتكتنفه ظُلل من القماش تدفع عنه حرارة الشمس ، ويتدلى من كل عمود قفص يحوى طائراً صغيراً مغرداً . وتحفل الحديقة بأشجار الرمان والبرتقال والموز والتفاح والكمثرى والتين والأعناب والرياحين وغيرها من الغروس والأشجار .

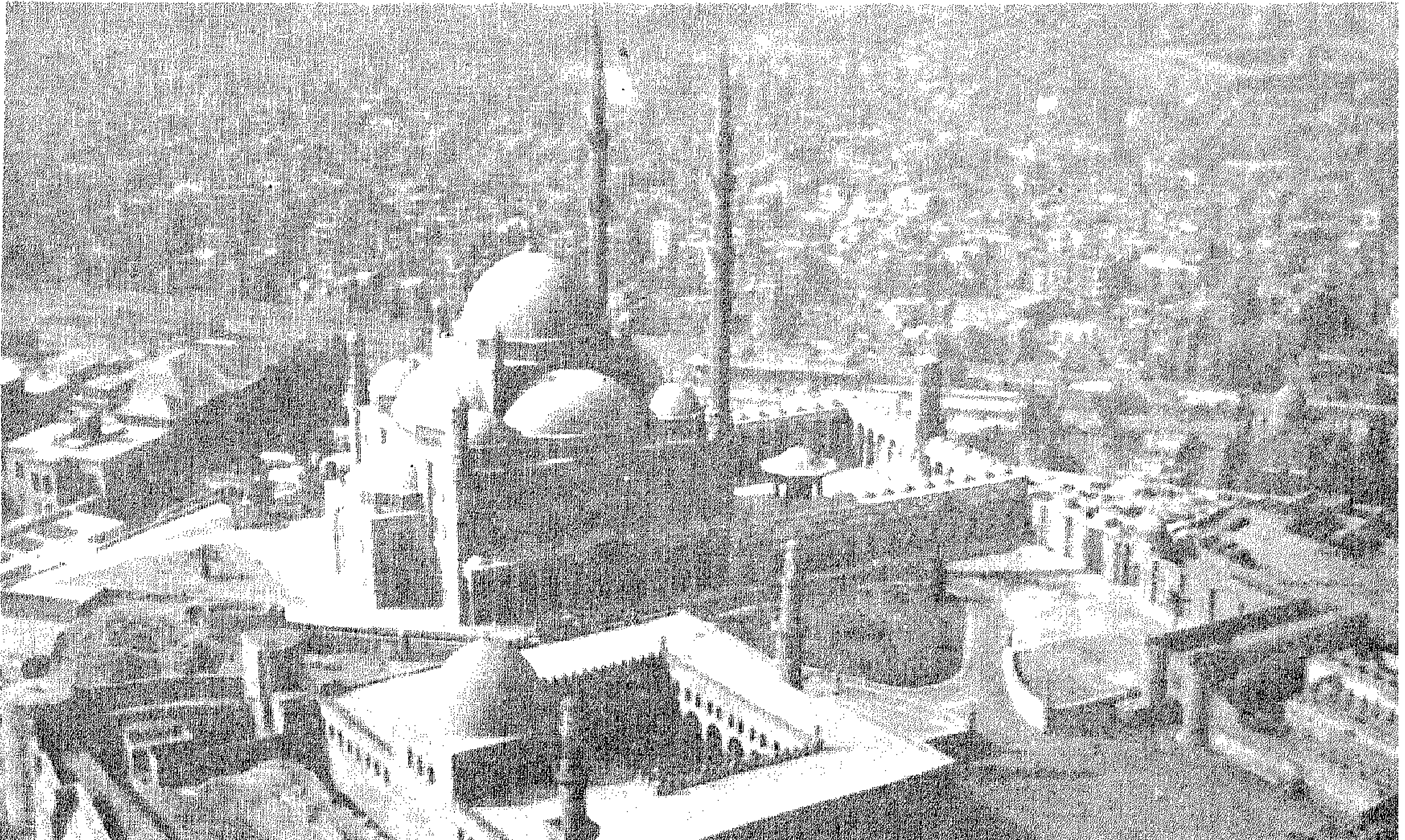
وفوق التل المشرف على هذا الميدان الضخم ، يربض مسجد محمد على أشبه ما يكون بسفينة عملاقة تشرئب صواريها السامقة المتوهجة بالأضواء وكأنها تحاول المروق إلى السماء ، على حين تجثم القباب فوق المبنى وكأنما تشدّه إلى الأرض وتزيده بها رسوخاً والتصاقاً .

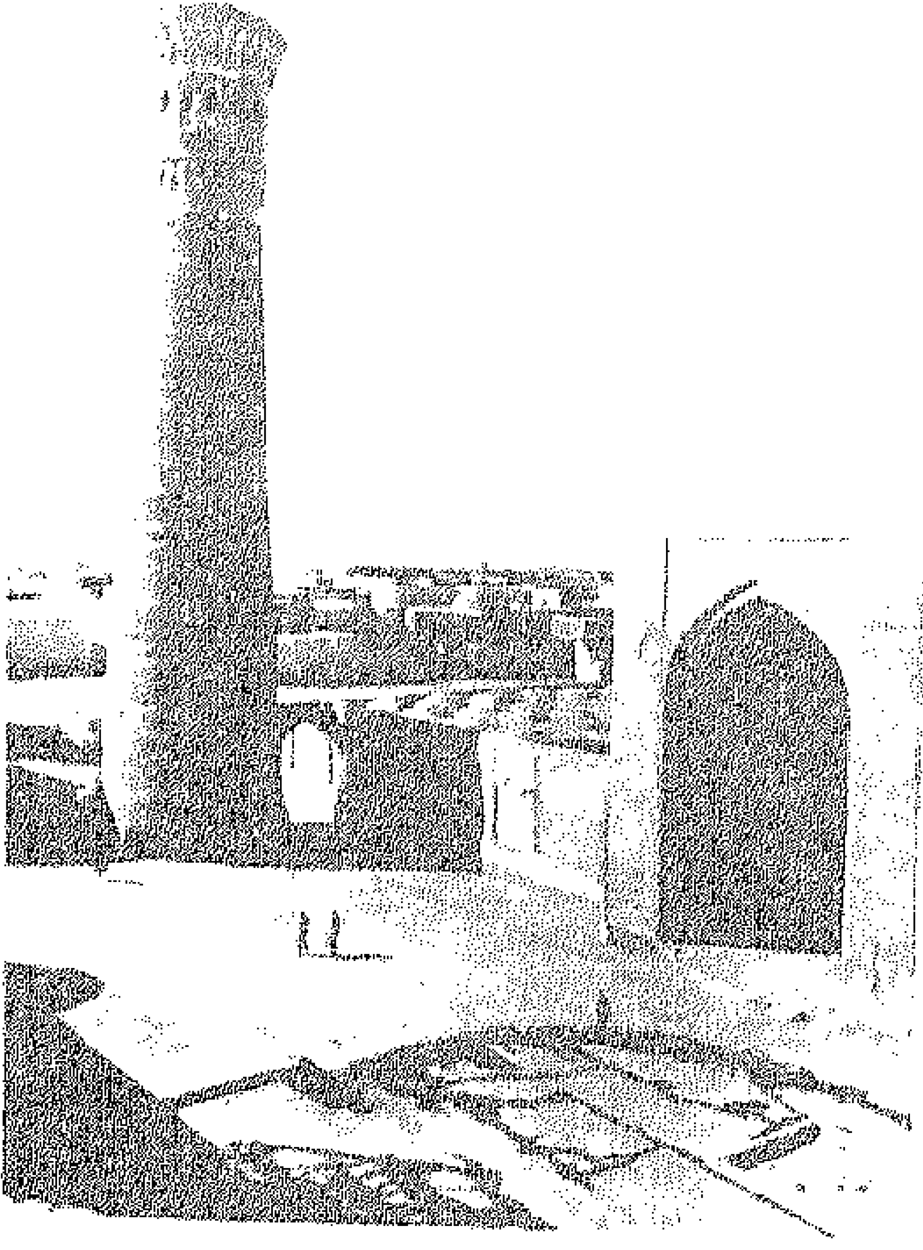
ويسحر هذا المنظر مشاعر جاستون ڤييت فيفجّر شاعريته المتدفقة ليقول : « هنا أخالنى أحتل مكانى من مدرّج مشرف على مسرح المدينة ، مسرح غارق فى نور يبهر البصر ، تربط بين طرفيه الشمالى والجنوبى مآذن أضرحة السلاطين المماليك ، وتشمخ أمامى مدرسة السلطان حسن فى اعتداد وخيلاء ، وإلى جوارها كتلة من المنازل تمتد إلى مالا نهاية . لنطلق لأبصارنا العنان تجوب أنحاء الريف الأخضر الممتد وراء المدينة بعيداً عن شط النهر ، ومن ورائه الأهرام وكأنها بقع صغيرة متناثرة على صفحة الأفق . وتجذب أنظارنا آلاف الأبنية البيضاء وما تضمه من بقايا آثار وأطلال ومقابر وقباب لا حصر لها ومآذن زاهية الألوان . . غابات من الأبراج تشير بأصابعها إلى السماء ، تتناثر فى كل مكان فوق كتل من المكعبات » (٥٨)



لوحة ١١٥ – جامع شهزاد بإستنبول من الداخل

لوحة ١١٦ – مسجد محمد على بالقلعة وفى مقدمة الصورة مسجد الناصر بن قلاوون . ويتجلى بوضوح الفارق بين المساجد المملوكية ذات الصحن الداخلى المكشوف والمساجد التركية ذات الصحن الخارجى المكشوف تحيط به البائكات .



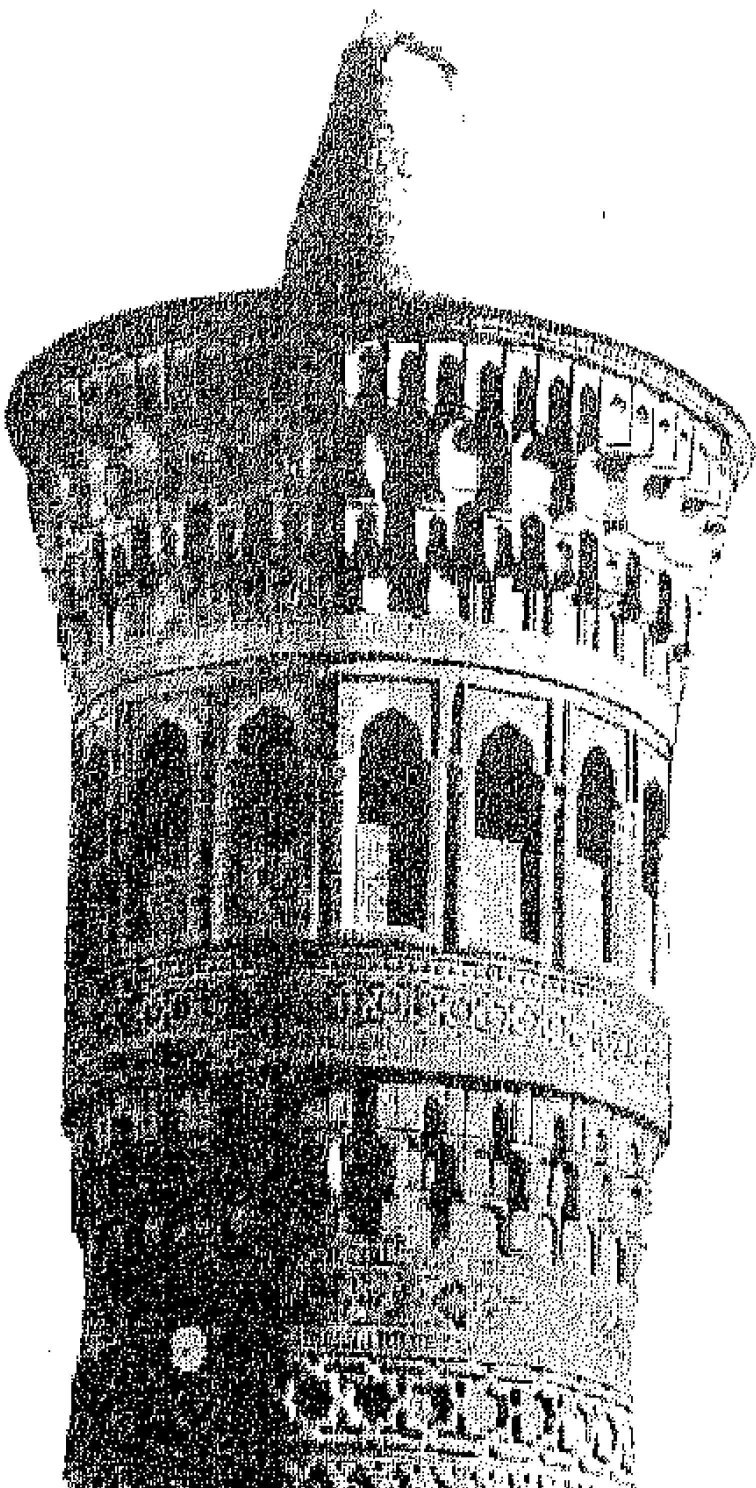


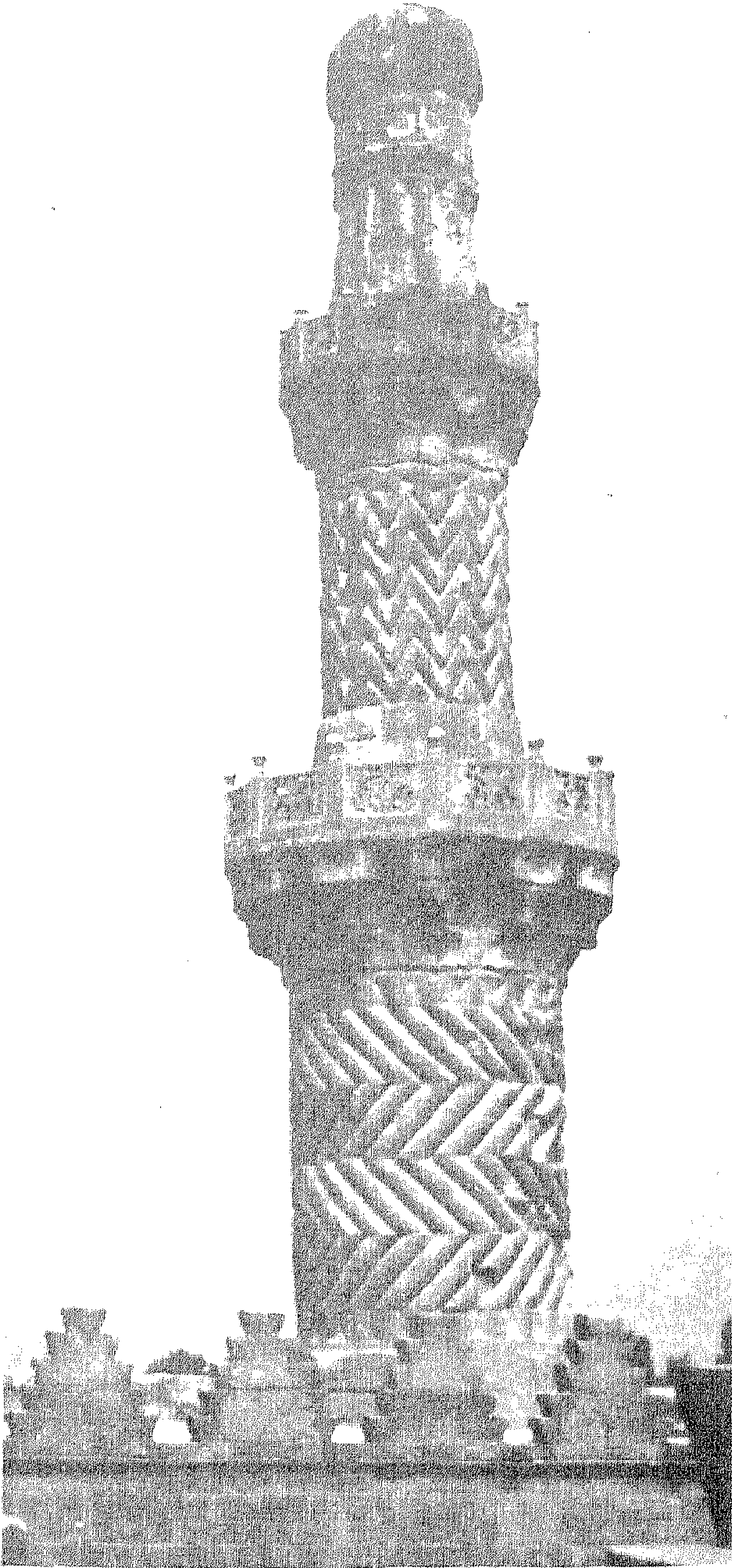
لوحة ١١٧ – مئذنة كلان ١٢٢٧ م
لوحة ١١٨ – مئذنة كلان (تفصيل)

تتصدّر المآذن المعالم البارزة المميزة لعمارة المساجد الإسلامية ، ولعلها لأهميتها قد تطوّرت على مر الزمن فى تلقائية طليقة منذ الأذان الأول فى الإسلام الذى ردّده بلال بن رباح من فوق موقع مرتفع ، حتى المآذن الشاهقة النحيلة الصاروخية الشكل ذات الشرفات المألوفة فى نهاية العصر التركى . وقد اعتقد الناس أن مئذنة القصر الأموى المعروف باسم قصر « الحير الغربى » والتى ترجع إلى أوائل القرن الثامن كانت برجاً فأطلقوا عليها اسم « برج النصر » ، كما فعل آخرون كذلك بمنارة المسجد الغزنوى فى أفغانستان فأسموها « برج مسعود » (لوحة ٢٣٠ [٥٩]) على أن بعثة الحفائر الإيطالية قد أثبتت سنة ١٩٥٩ أنهما منارتان لمسجدين ، وتلتصق كل منهما بمسجدها وليست مجاورة له فقط كما توهّم البعض . والمنارة الوحيدة التى يجوز أن تشبه « برج النصر » هى « قطب منار » فى دلهى (لوحة ١) لأنها تحمل نقشاً بالسنسكريتية يسجل انتصارات سلاطين بنى تغلق .

وقد حظيت المآذن عامة باهتمام بالغ فى زخرفتها التى تنوعت تبعاً لتنوع مواد بنائها واتخذت أساليب متعددة ، منها الآجر المصبوب فى قوالب متنوعة الأنماط جُمِّلت فيما بعد بالتزجيج الأزرق أو الأسود . وقد استخدمت هذه الطريقة لأول مرة فى مئذنة كلان فى بخارى عام ١١٢٧ (لوحات ١١٧ ، ١١٨) ثم ما لبثت أن انتشرت فى أماكن كثيرة أخرى ، كما ازدانت المآذن كذلك بالأفاريز الحجرية والقوالب التى تشتمل على تكوينات زخرفية هندسية دقيقة الصنع رفيعة الذوق مثل مئذنة الجامع الكبير فى حلب التى ترجع إلى أوائل القرن الثانى عشر ، أو بالأشرطة المتعددة التى تفصل بينها شرفات ذات كوابيل [٦٠] ، ولكل شريط منها زخرفة مختلفة عما يزين الشريط الآخر ، وهو ما طبق فى زخرفة مآذن القاهرة مثل مئذنة جامع محمد الناصر بالقلعة سنة ١٣٣٠ (لوحة ١١٩) . وثمة ظاهرة غريبة نجدها فى الأناضول ، فبالرغم من أن السلاجقة قد بلغوا فى فنون النقش على الحجر شأواً لا مثيل له من الفخامة والترف إلا أنهم تركوا مآذنهم عارية عن أى زخرف .

وكانت المآذن مربّعة الشكل فى كل من سوريا والأندلس وشمالى أفريقيا ، وكذا فى العصور المبكرة أيضاً فى العراق وإيران ، ثم ما لبثت أن أصبحت حلزونية الشكل فى سامرا والفسطاط أسوة بما كانت عليه الزيقورة فى سومر وبابل . ثم ظهر طراز أسطوانى مستدّق الطرف فى إيران والعراق والأناضول والإمبراطورية العثمانية ، على حين آثرت مصر المملوكية التنوّع المركّب . وليس ثمة طراز مُلْتَزمٌ بعينه فى تشييد المآذن ، كما أنه ليس ثمة مكان محدد لموقع المئذنة من المسجد فقد تكون جزءاً من المبنى نفسه كما هو الحال فى دمشق والقيروان وقرطبة ، وقد تكون قائمة بذاتها على مقربة من المسجد كما هو الحال فى سامرا والفسطاط والمساجد السلجوقية فى إيران (شكل ٤) .





لوحة ١١٩ – مئذنة جامع الناصر محمد بالقاهرة

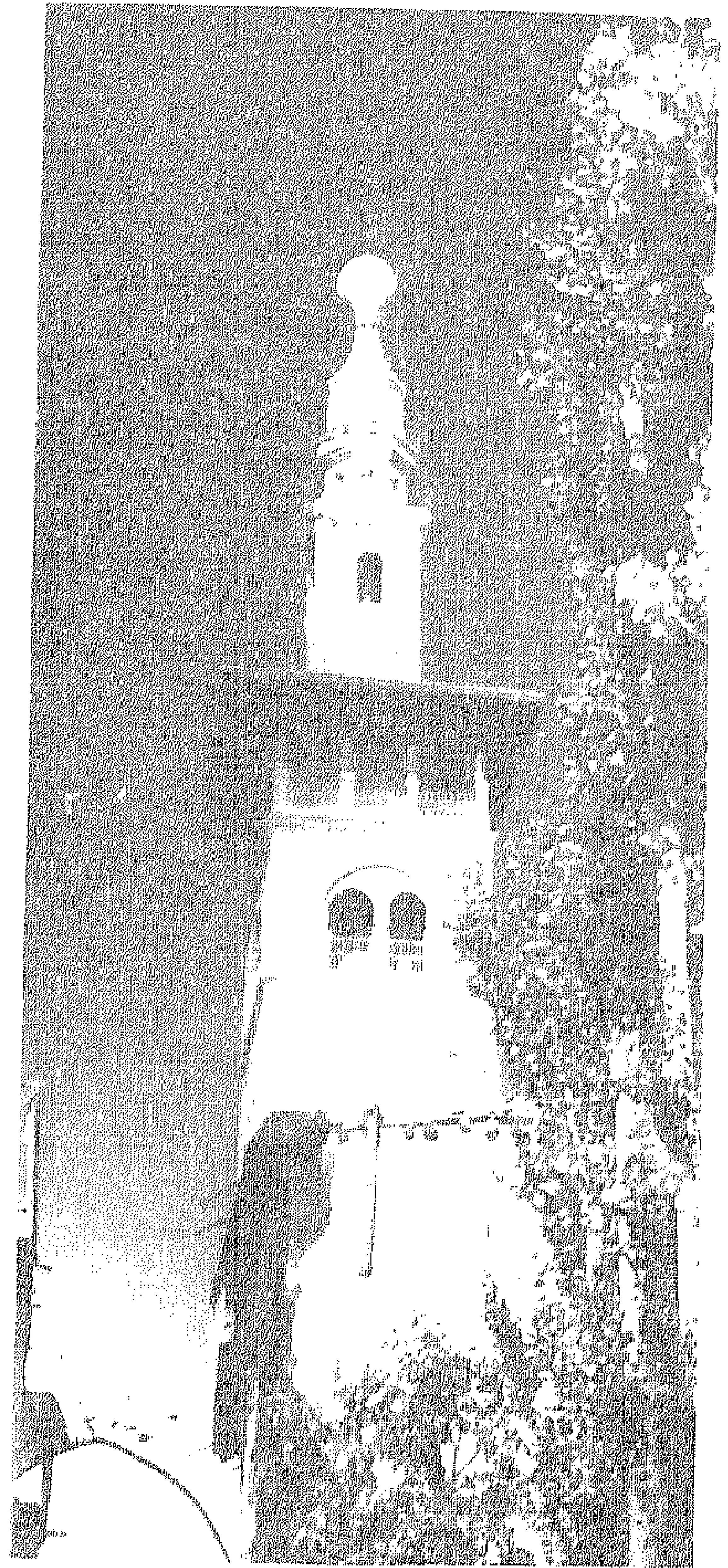
لوحة ١٢٠ – تطور مآذن القاهرة .

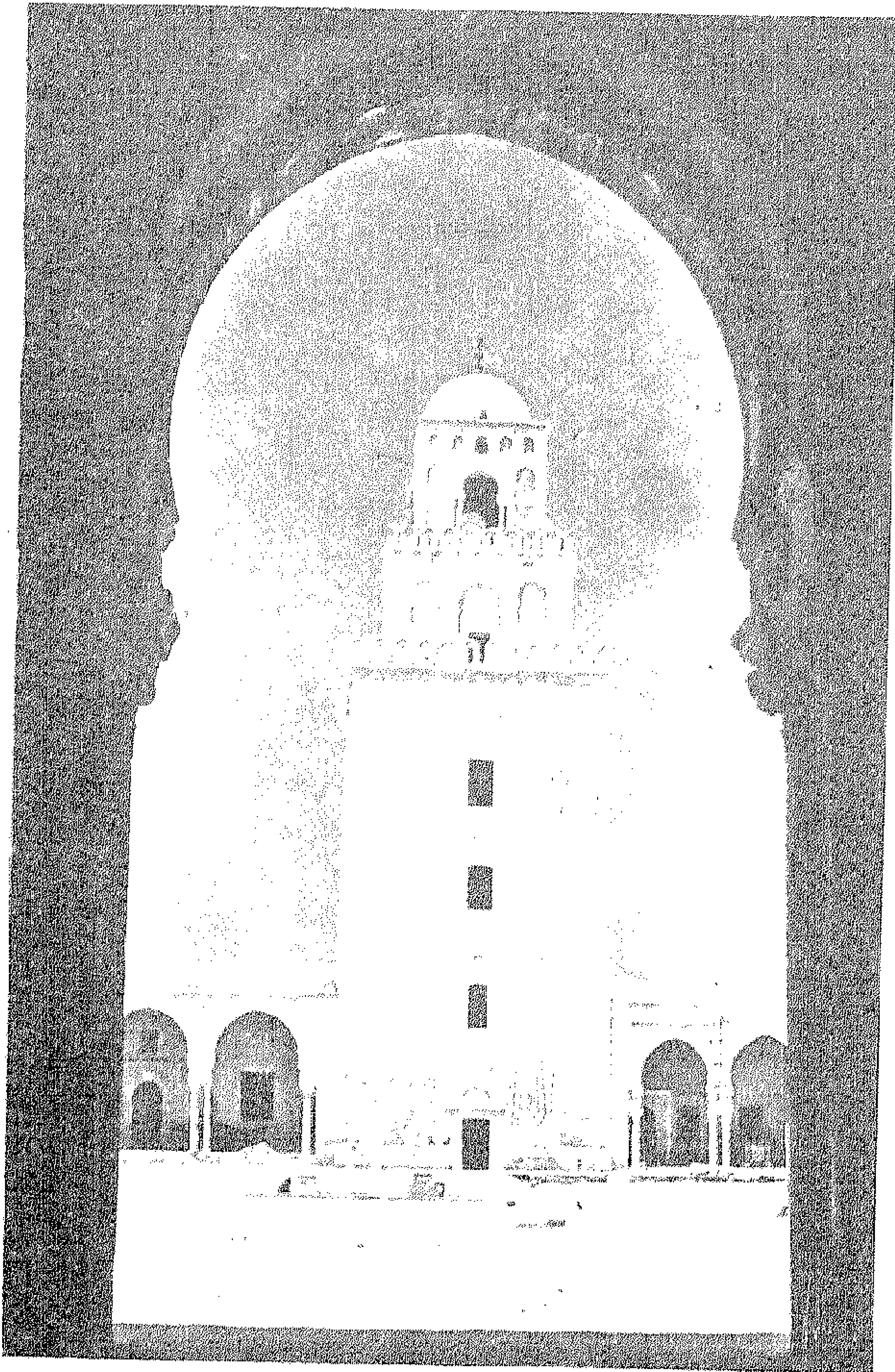
(ا) مئذنة من الجامع الأموى بدمشق .

(ب) مئذنة جامع القيروان .

وفى عهد السلاجقة [النصف الثانى من القرن ١٣ الميلادى / ٧ الهجرى] كانت ثمة مئذنتان تكتنفان بوابة مدخل مسجد قونية فضلا عن مدارس عدّة بالأناضول ، ولعل هذه الظاهرة الصرحية قد استوحيت من النماذج الإيرانية . وعلى أية حال فلقد كانت المآذن المزدوجة -- خلال عصور الإيلخانات والتيموريين والصفويين بإيران -- فوق أبواب المداخل وإيوانات الحرم . وظهرت فى عهد العثمانيين ثلاث وأربع مآذن بل ستة فوق المساجد ذات الشأن .

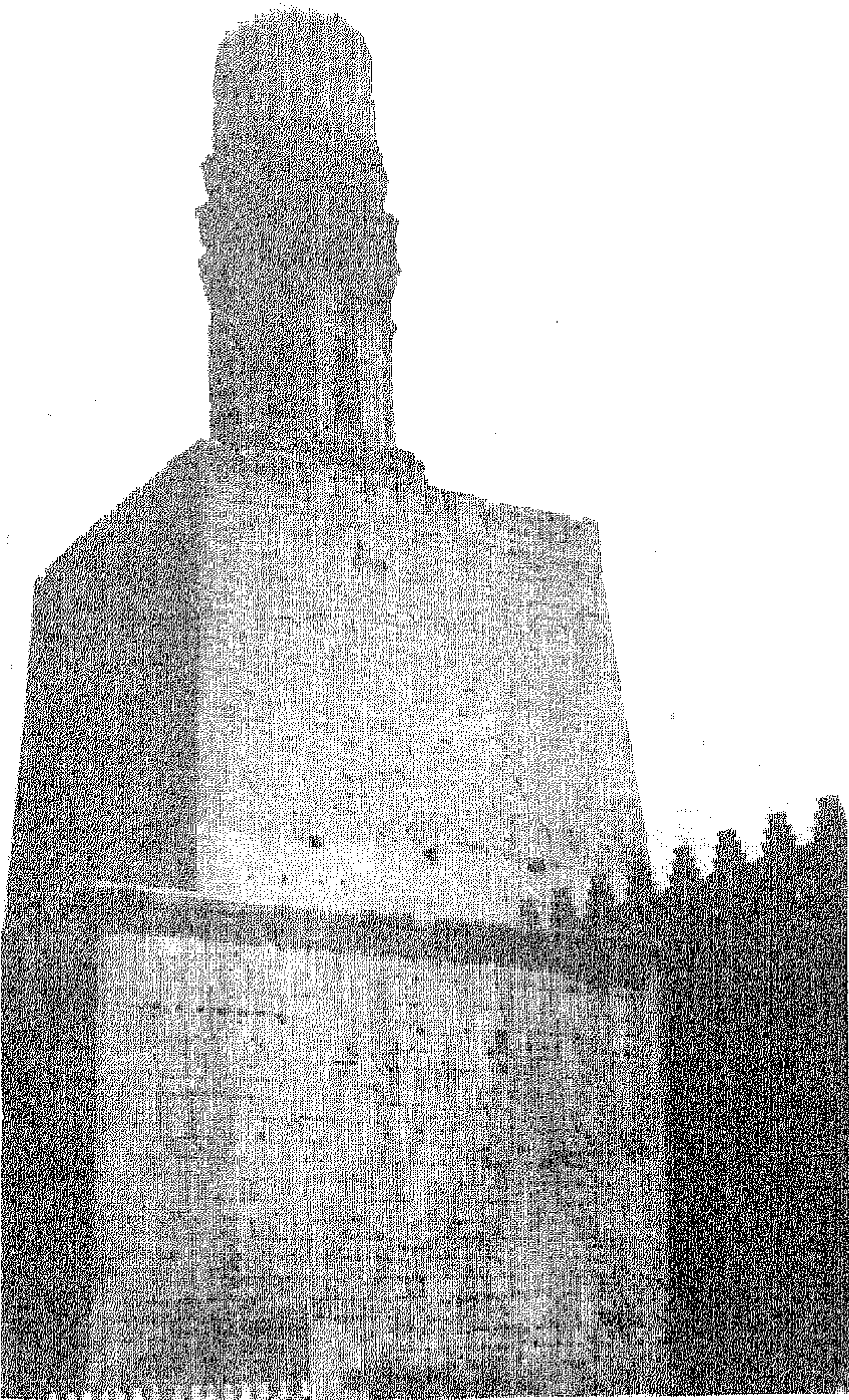
واتخذت المآذن المبكرة التى أطلق عليها اسم الصومعة شكل الأبراج المربعة على غرار أبراج الكنائس السورية . وقد طال الجدل بين العلماء حول الأصل المعمارى الذى اشتقت منه المئذنة ، فذهب البعض إلى أن منار الإسكندرية [فاروس] هو النموذج الذى احتذته المآذن ، على حين دحض البعض الآخر هذه النظرة وعلى رأسهم كريزويل الذى ارتأى أن





المآذن الإسلامية نشأت فى الشام فى أثناء الخلافة الأموية محاكية الأبراج المسيحية المربعة السائدة فى سوريا من قبل الفتح الإسلامى ، والمستمدة بدورها من أبراج المعابد الوثنية المربعة ، مدللا على صحة رأيه بعبارة أوردها المقدسى تفيد أنّ مآذن سوريا كانت كلها مربعة .

وتتكون المئذنة السورية التى فرضت وجودها قروناً عدة من بدن مربع يرتفع من القاعدة إلى قرب القمة مثل « المئذنة الشمالية » التى شاهدها المقدسى والتى احتلت مكانها الآن مئذنة العروس (لوحه ١٢٠ أ) . وقد انتقل الطراز السورى من الشام إلى مصر وبلاد المغرب والأندلس كما نشهد فى مئذنة سيدى عقبة بالقيروان التى شيدها والى إفريقيا استجابة



(جـ) مئذنة جامع ابن طولون .
(د) مئذنة الحاكم بأمر الله .

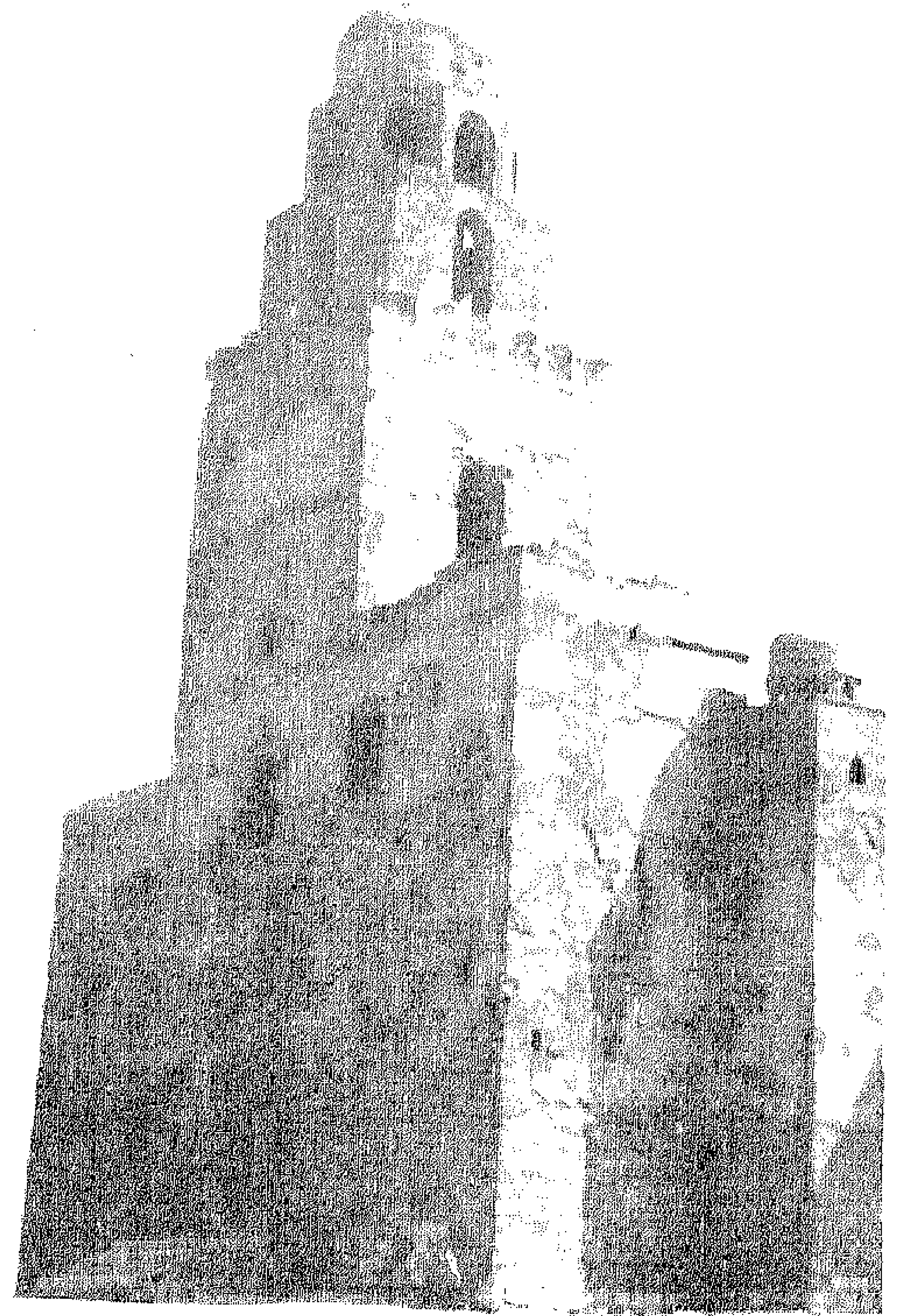


لأمر الخليفة هشام (٧٢٤ – ٧٤٣) (لوحة ١٢٠ ب) .

وكان عبد الرحمن الداخل مؤسس دولة الإسلام بالأندلس هو أول من شيد طراز المآذن السورية فى مساجد إسبانيا . ومع أن الأذان كان متبعاً فى عهد رسول الله عليه الصلاة والسلام إلّا أن المآذن التى نعرفها اليوم كانت ماتزال فى طىّ الغيب . فظل الناقوس يستخدم فى جامع عمرو بالفسطاط للإعلان عن صلاة الفجر حتى عام ٦٧٣ م حين أمر الخليفة معاوية واليه على مصر بتوسيع الجامع وتشييد صوامع للأذان ، فشيد الوالى أربع صوامع على أركان الجامع كانت هى الصورة الأولى التى انبثقت منها مئذنة المستقبل المشرئبة إلى السماء ، محاكيا مآذن الجامع الأموى بدمشق مركز الخلافة الذى ضم أربعة

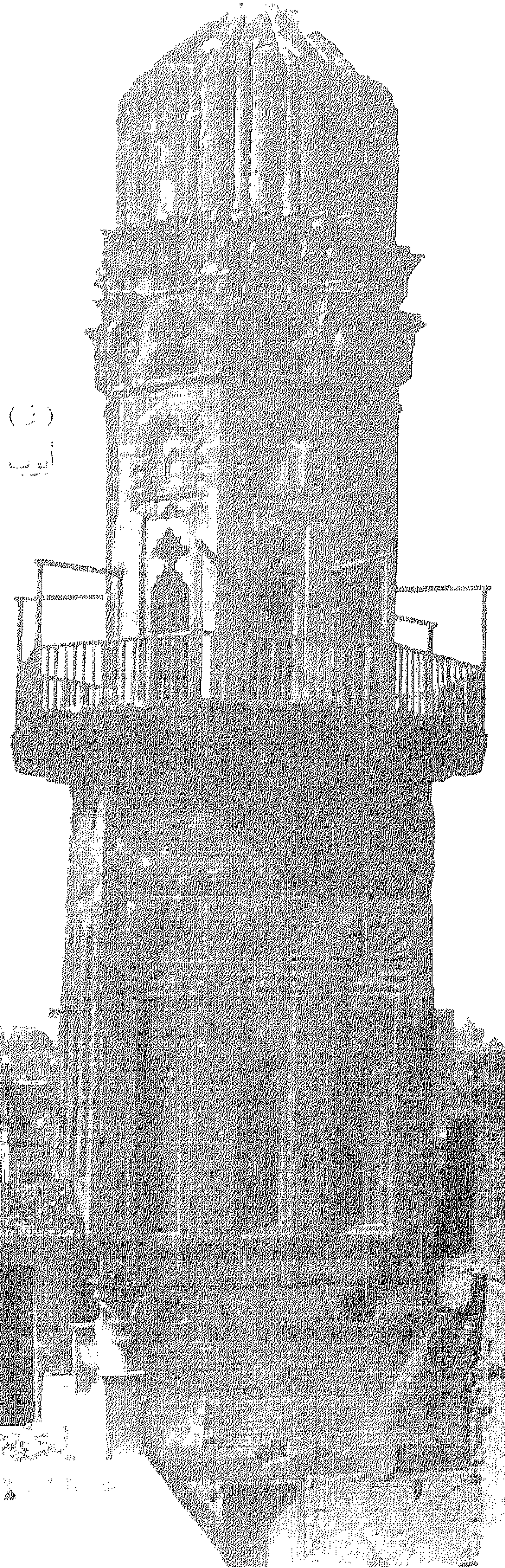


(هـ) مئذنة الجيوشى .
(و) مئذنة أبى الغضنفر .

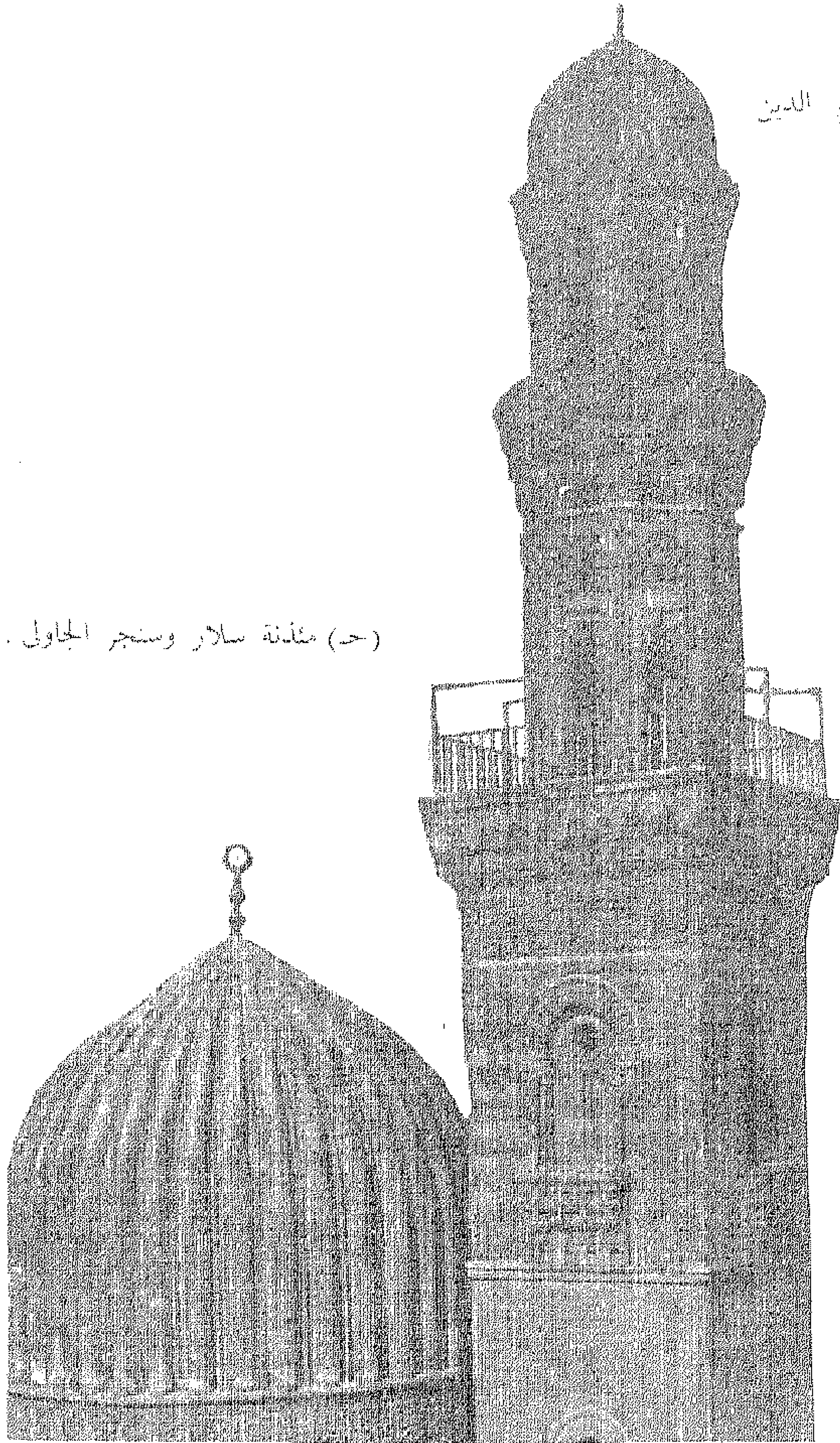


أبراج مربعة الشكل محدودة الارتفاع على أركان المسجد الأربعة ، حيث يصعد المؤذن عن طريق درج خاص خارج المسجد ليطلق نداءه المدوىّ : حىّ على الصلاة ، حىّ على الفلاح .

ولم تكن المآذن المصرية حتى ذلك الحين قد ابتدعت لنفسها طرازاً إقليميًّا بل كانت تحاكى النماذج الشامية ، إلى أن تحررت من أسر هذه التأثيرات وشرعت فى تكوين طرازها المميز. وأقدم المآذن الباقية لنا هى مئذنة مسجد ابن طولون (لوحة ١٢٠ ج) التى تتكون من قاعدة مربعة من الحجر تقوم عليها ساق أسطوانية يلتف حولها من الخارج درج حلزونى شبيه



(ز) مئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب .

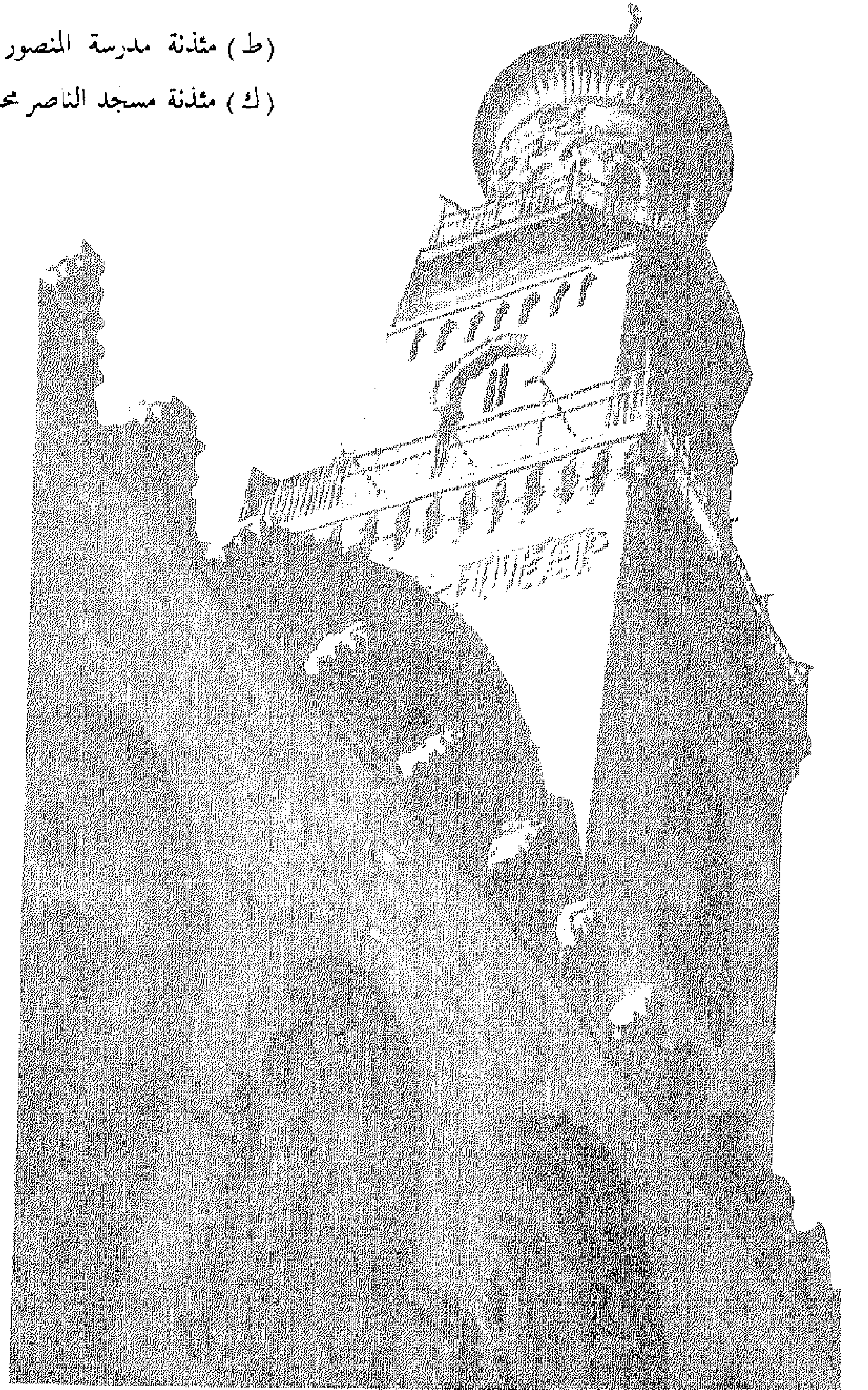


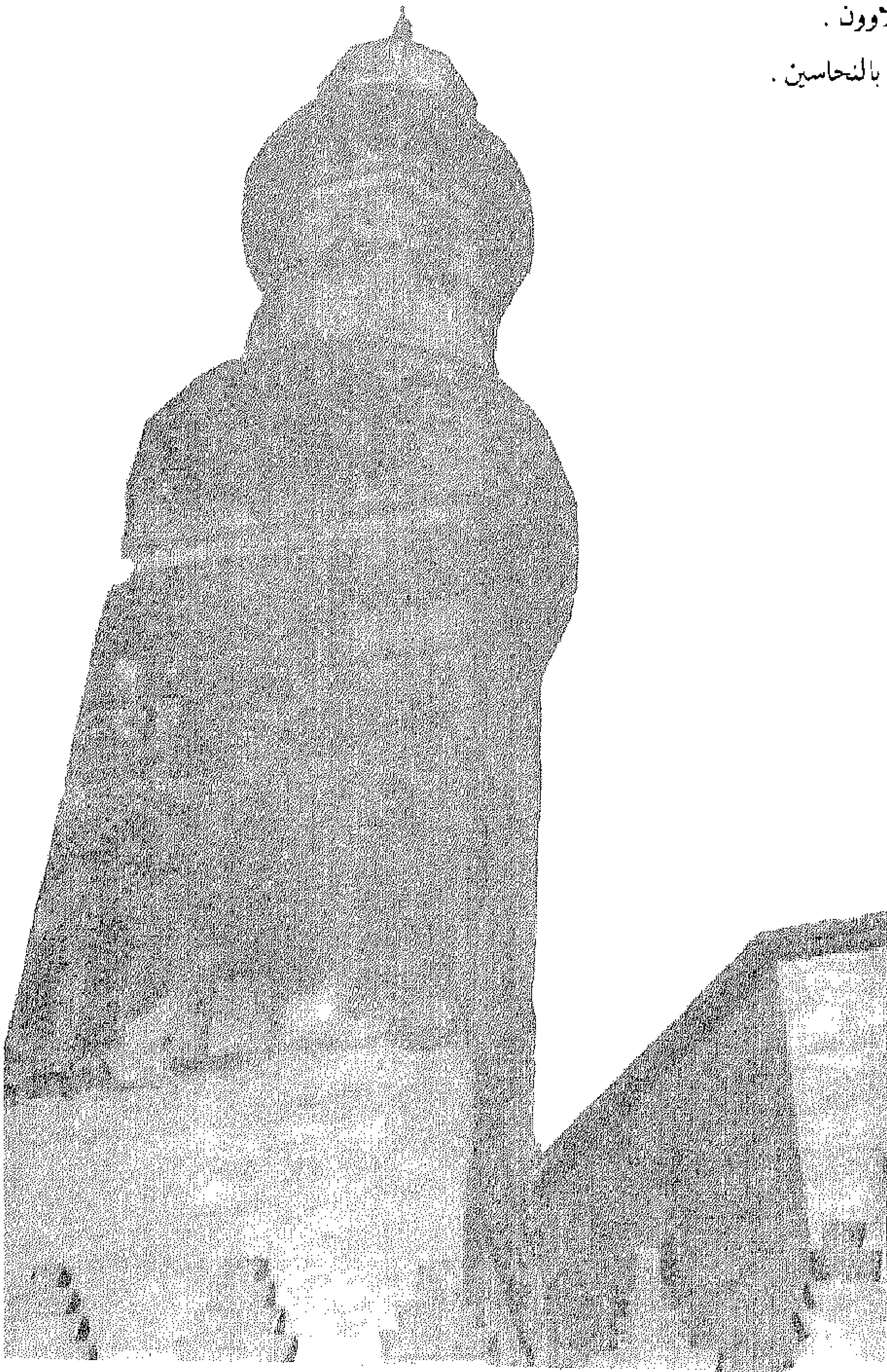
(حـ) مئذنة سلار وسنجر الجاولى .

بالمئذنة الملوية بسامرّا فى العراق المشتقة من الزيقورة السومرية القديمة ، يؤدى إلى طابقين مثمنين يعلوان الساق الأسطوانية ، تتوسطها شرفة تستند إلى إفريز من المقرنصات ، ويقل ارتفاع الطابق العلوى المثمن الذى تتوجه قبة مضلعة عن الطابق الأدنى . وعلى حين يذهب البعض إلى نسبة المئذنة كلها إلى مؤسس المسجد ، يعتقد البعض الآخر أن طراز الطابقين المثمنين ينتمى إلى عهد المماليك اللاحق ، وأن السلطان لاجين هو الذى شيد هذين الطابقين عندما قام بتجديد بناء المئذنة عام ١٢٩٦ .

وحفظ لنا الزمن مئذنتى جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى وإن اختلفتا عمّا كانتا عليه فى مبدأ الأمر بما أدخله بيبرس الجاشنكير من إصلاحات فى أعقاب الزلزال الذى دمّر قمتى

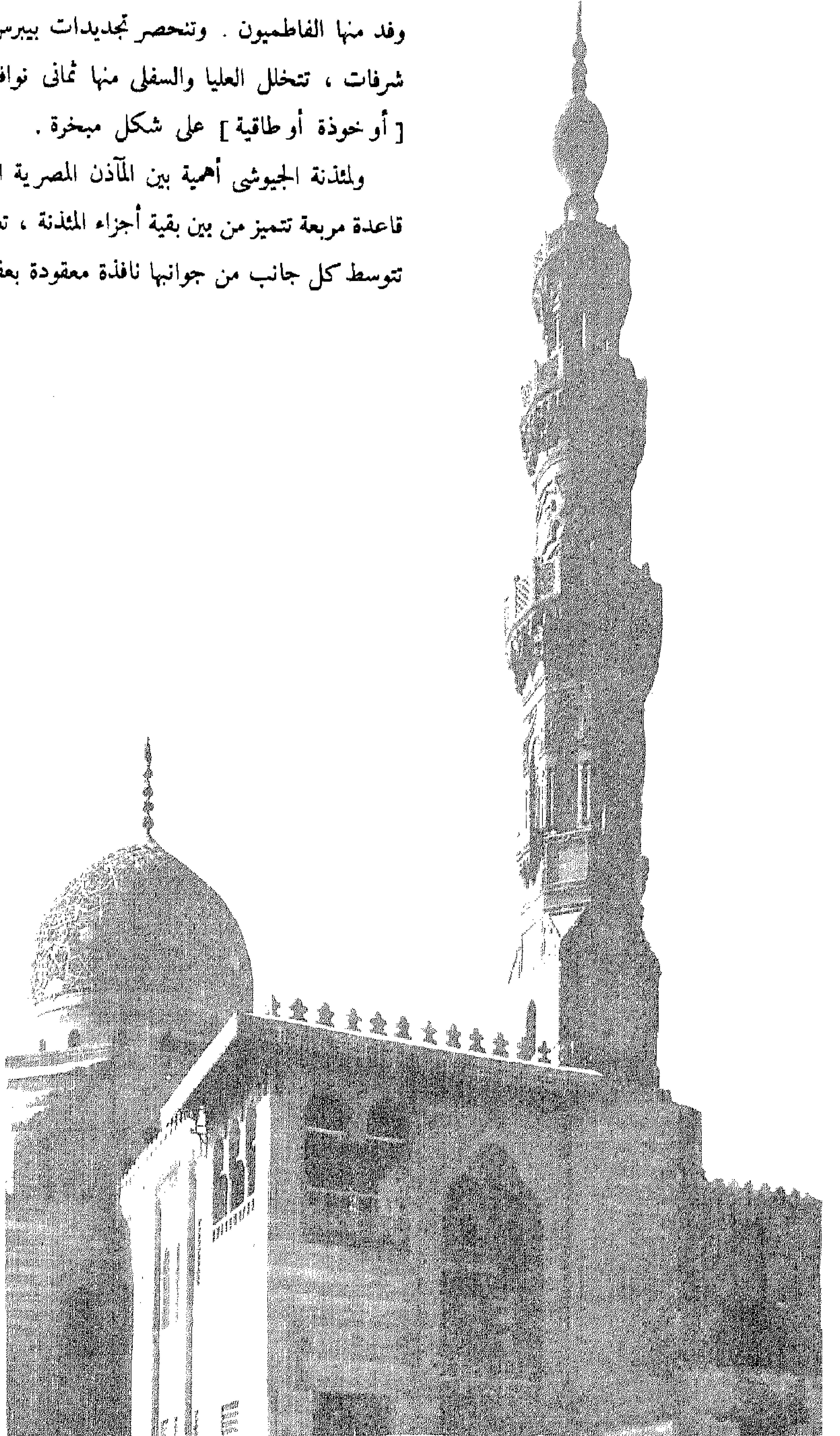
(ط) مئذنة مدرسة المنصور قلاوون .
(ك) مئذنة مسجد الناصر محمد بالنحاسين .





المئذنتين عام ١٣٠٣ . وتتكون المئذنة الشمالية ١٠٠٣ م (لوحة ١٢٠ د) من بدن أسطوانى طويل يعلو قاعدة مربعة ذات ميل هرمى خفيف على غرار القواعد المربعة لمآذن المغرب التى وفد منها الفاطميون . وتنحصر تجديدات بيبرس فى باقى أجزاء المئذنة التى زوّدها بثلاث شرفات ، تتخلل العليا والسفلى منها ثمانى نوافذ تفصلها المقرنصات ، وتتوج المئذنة قبة [أو خوذة أو طاقية] على شكل مبخرة .

ولمئذنة الجيوشى أهمية بين المآذن المصرية المبكرة (لوحة ١٢٠ هـ) وهى تتكون من قاعدة مربعة تتميز من بين بقية أجزاء المئذنة ، تعلوها غرفة أصغر حجماً مشطوفة الأركان ، تتوسط كل جانب من جوانبها نافذة معقودة بعقد مدبب ، ويتوج السطح العلوى للقاعدة

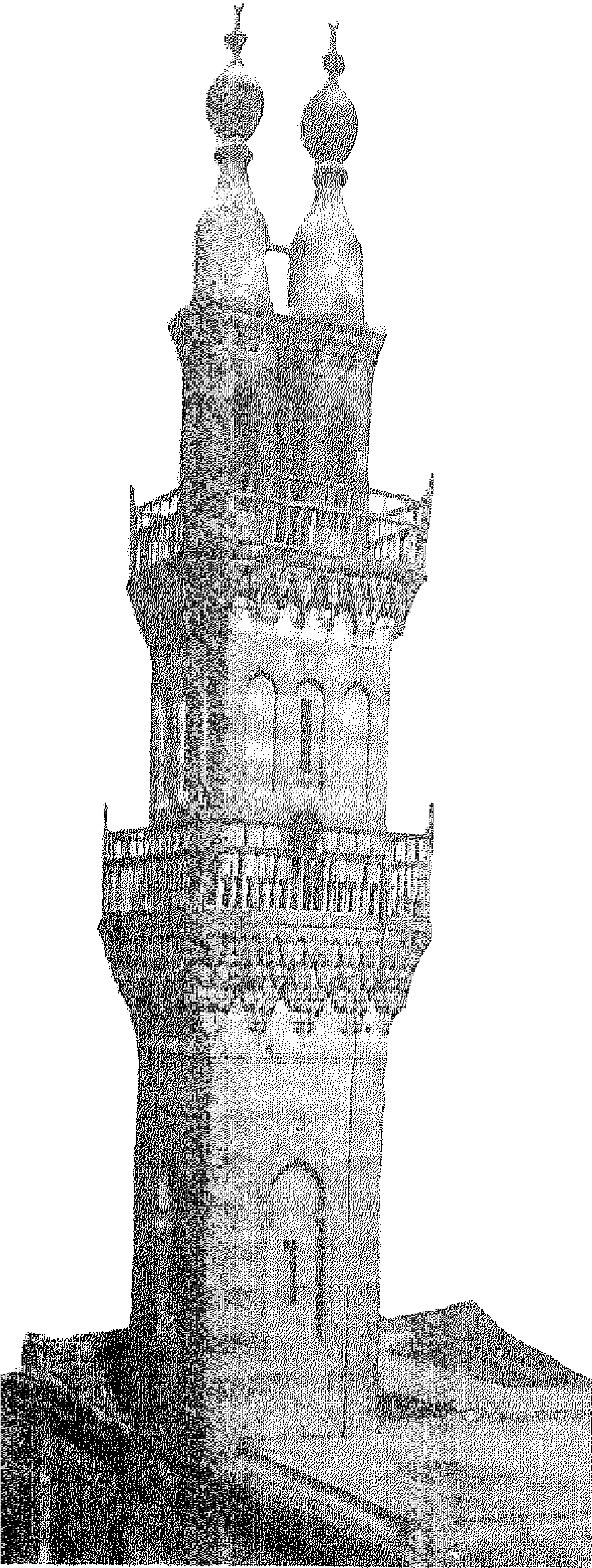


(ل) مئذنة السلطان قايتباى .
(م) مئذنة قانيباى الرمّاح .

المربعة صفان من المقرنصات لعلهما كانا يحملان سياج الشرفة ، ويعلو الغرفة طابق مثمن تتوسط كل ضلع من أضلاعه نافذة معقودة ، وتتوج المئذنة قبة من الآجر على شكل المبخرة . وتكمن أهمية مئذنة الجيوشي فى أنها أقدم نماذج الطراز المصرى للمآذن المعروفة باسم مئذنة المبخرة الذى شاع استخدامه حتى منتصف القرن الرابع عشر . وما لبثت يد التطوير أن تناولت عناصر المئذنة منذ تشييد مئذنة الجيوشي ، فإذا بالتفاصيل الزخرفية تزداد غزارة ، وإذا بنسب طوابق المئذنة تكتسب المزيد من الرشاقة ، فيستطيل الطابق العلوى المثمن فى حين تنكمش القاعدة المربعة .

والمئذنة الملحقة بضريح أبى الغضنفر (١١٥٧) هى النموذج الوحيد للمآذن الفاطمية الباقى من القرن الثانى عشر ، وتعد الحلقة الأخيرة فى تطور مآذن هذا العصر . وهى لا تختلف إلا فى القليل عن مئذنة الجيوشي ، إذ ترتفع قاعدتها المربعة هنا عن مثيلتها هناك ، كما تخففت من الطابق المربع الثانى فاستقر الطابق المثمن فوق الطابق المربع ، وتخلل كل ضلع من أضلاعه نافذة تعلوها فتحة مفصّصة القمة ، وتعلو المئذنة خوذة مضلعة (لوحة ١٢٠ و) .

ومن عصر الدولة الأيوبية لنا مئذنتان إحداهما حفظ لنا الزمن منها قاعدتها المربعة هى مئذنة فاطمة خاتون ، والأخرى سليمة كاملة هى مئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب ١٢٤٣ م (لوحة ١٢٠ ز) . وقد نهجتا نهج المآذن الفاطمية مع إضافة بعض الابتكارات ، مثل تكثيف المقرنصات الزخرفية وتطوير شكل المبخرة . وتنتصب مئذنة الصالح أيوب فوق مدخل المدرسة ، وهى مشتقة من مئذنة الجيوشي ومستلهمة من مئذنة أبى الغضنفر ، وتتميز بارتفاع الطابق المثمن وضمور القاعدة المربعة التى أخذت فى التضاؤل وإن لم تقصر عن الطابق المثمن . وتشرف علينا من كل جانب من جوانب القاعدة المربعة ثلاث كوات طولية معقودة تعلو كلاًّ منها حليةٌ مفصصة فتبدو أشبه ما تكون بالمحاريب ، واتخذت الوسطى منها نافذة ، تعلو كل كوة طاقة مقرنصة على شكل عقد فارسى . وتنتصب فوق القاعدة المربعة شرفة مثمنة الشكل ترتكز على كوابيل خشبية . ويطلّ من كل ضلع من أضلاع الطابق المثمن كوة طولية معقودة مماثلة لتلك الموجودة بالطابق المربع تتوجها طاقة معقودة مقرنصة ، ويحيط بقاعدة المبخرة المضلعة إفريز مسنّن .



وفى الوقت نفسه الذى أخذت فيه مآذن عصر المماليك بطراز مآذن المباخر بدأ تطور جديد يلحق بطرازها بدءا بمئذنة سلار وسنجر الجاولى ١٣٠٣ (لوحة ١٢٠ ح) فزاد ارتفاع الطابقين العلويين وقَصُر الطابق الأدنى ، وغدا الطابق العلوى ذو القبة مستديراً . وهكذا أمكن القول بوجود مئذنة طرازها مربع مثمن مستدير . على أن هذا الطراز لم

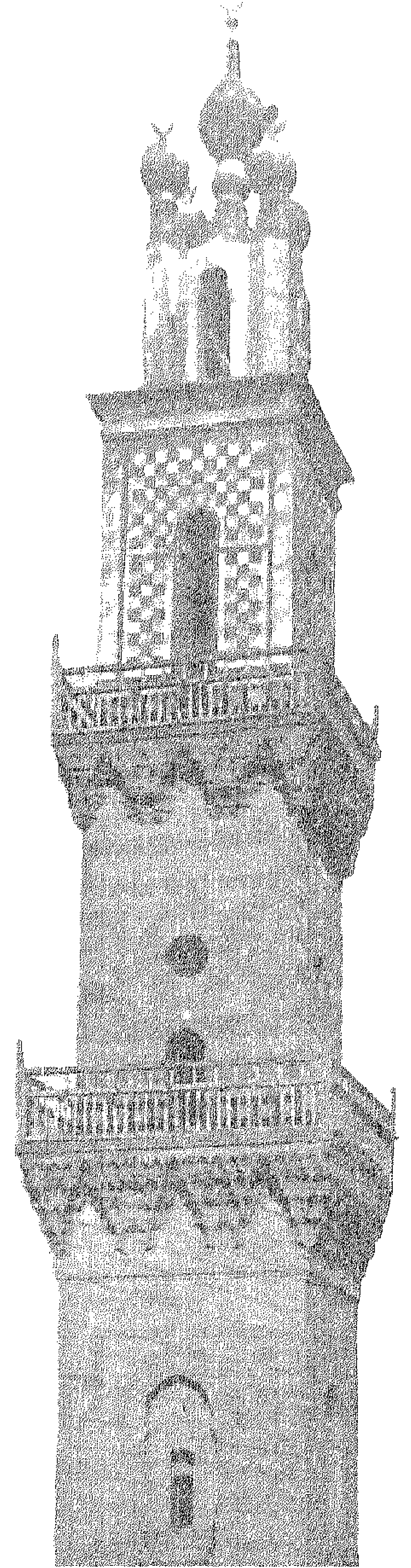
ينشأ مكتملا فجأة وكأنه منقول عن طراز سابق ـ على حد قول كريزويل ـ مثلما انبثقت الربة أثينا من رأس أبيها زيوس مكتملة العدة مكتسية بدرعها ، بل نشأ وتطور خلال قرنين من الزمان منذ تشييد مئذنة الجيوشي . ويشمخ الطابق المربّع برشاقة ملحوظة ، تطل من كل جانب من جوانبه نافذتان تتحلى العليا منهما بقاعدة مقرنصات من ثلاثة صفوف على النهج الأندلسي .

واتخذت الشرفة فى أعلى الطابق المربع شكلا مربعاً يرتكز على ثلاثة صفوف من المقرنصات ، كما يعلو الطابق المثمن حطّات من المقرنصات ، ومن فوقها الطابق العلوى المستدير ذو الجوْسق القائم على الأعمدة الذى شاع من بعد . ويظهر هذا الطابق المستدير لأول مرة ليصبح عنصراً أساسياً فى طراز المآذن ذات المباخر . ويتوج مئذنة سلارخوذة المبخرة ذات الضلوع التى باتت شائعة مألوفة .

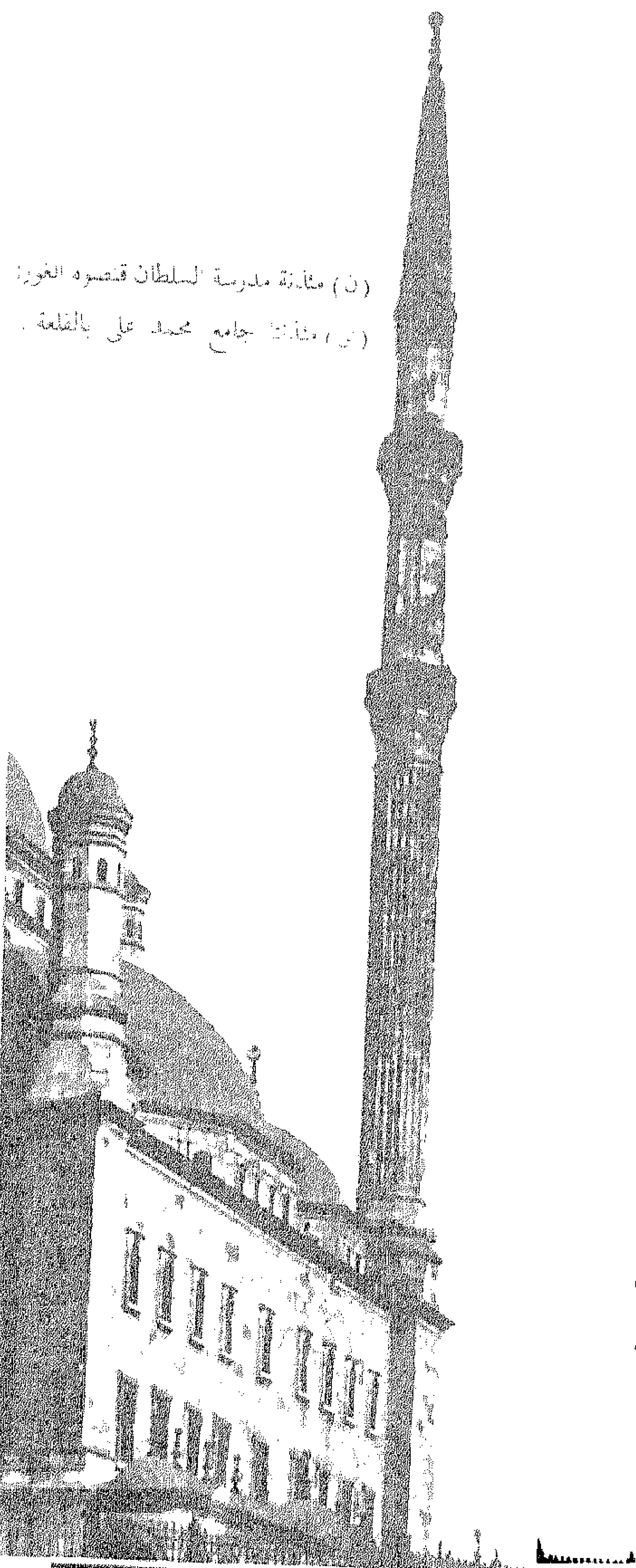
وبدأت التأثيرات الفنية الأجنبية تتسلل خلال عصر المماليك إلى طراز المئذنة المصرية شيئاً فشيئاً طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وبصفة خاصة بعض التأثيرات الفنية الأندلسية إبّانَ سنى احتضار دولة الإسلام بإسبانيا ، حين هاجر بعض أهليها إلى مصر فى محاولة لإقناع حكامها بمد يد المساعدة لاسترداد الأندلس من الملوك الإسبان . وتتجلى بعض هذه التأثيرات بمئذنة مدرسة المنصور قلاوون (لوحة ١٢٠ ط) فى إفريز المقرنصات بأعلى القاعدة المربعة ، وفى إفريز العقود الزخرفية المحيطة بأعلى الطابق المربع الثانى ، وفى عقود حدوة الفرس التى يتوسط كُلاًّ منها أحدُ وجوه هذا الطابق المربع ، وفى كسوة المعينات الشبكية بالطابق العلوى ، وفى الزخارف الجصية البديعة التى نشهدها على مئذنة الناصر محمد بالنحاسين (لوحة ١٢٠ ك) .

ولحق بطراز المئذنة المصرية تطور جديد حين أخذ ارتفاع البدن المربع الطويل فى التضاؤل ، وغدا الطابق المثمن هو الجزء الظاهر من المئذنة . وتتميز الكثير من المآذن المصرية بوجود الشرفة فى منتصف الطابق المثمن بعد أن كانت نقطة التقاء تصل الطابق المثمن بالقاعدة المربعة . واختفت المبخرة أو الخوذة المضلعة ليحل محلها الجوسق القائم على الأعمدة تتوجه قبة بصلية صغيرة مدببة الطرف ، وأبدع نماذج هذا الطراز على الإطلاق هو مئذنة السلطان قايتباى ١٤٧٢ (لوحة ١٢٠ ل) المشهود بجمال نسبها وسحر زخارفها التى تكسو طوابقها الثلاثة ، وإن تنوعت إلى نقوش وكتابة فى الطابق الأول وإلى حَنِيات محاطة بصيغ نباتية فى الطابق الثانى وأخذت شكل الجوسق فى الطابق الثالث .

ومضى طراز المئذنة المصرية على هذا المنوال خلال دولة المماليك الجراكسة حتى مستهل العصر التركى ، متنوعة أشكالها ، متعددة زخارفها ، مزدوجة قممها كما هى الحال فى مئذنة قانيباى الرماح [أميرآخور] ١٥٠٢ (لوحة ١٢٠م) . بل تبلغ هذه القمم أربعاً فى



(ن) مئذنة مدرسة السلطان قنصوه الغوري
(ى) مئذنتا جامع محمد على بالقلعة.



مئذنة مدرسة السلطان قنصوه الغورى ١٥٠٣ (لوحة ١٢٠ ن)

ومنذ الفتح العثمانى لمصر ١٥١٧ أخذ الغزاة يفرضون الأسلوب التركى على عمائرهم بمصر. فتطاولت المآذن ارتفاعاً محاكية الطراز العثمانى. وشاع البدن المتعدد الضلوع حتى كاد يبدو أسطوانيًا، تتوّجه قمة مخروطية مدببة، والتفت ببدن المئذنة الرشيق شرفتان أو ثلاث خفيفة البروز، ومن أبدع نماذج هذا الطراز مئذنتا جامع محمد على بالقلعة (لوحة ١٢٠ ى).

الحليات المعمارية

درج المعماريون على أن يزخرفوا المسجد بثلاث طرق، أولها التلوين عن طريق استخدام صفوف من الأحجار المختلفة الألوان وهو ما يعرف باسم «الأبلق»، والثانية يطلق عليها «الزخرفة الجزئية» المركزة فى بعض العناصر كالتى تزين مساحات معينة من البنيان كالمحراب أو المدخل الرئيسى، والثالثة تزويق المسجد كله بما فى ذلك استخدام الحجر المحفور أو الجص المشغول، أو الكسوة الخزفية فى المراحل اللاحقة.

والراجح أن طريقة «الأبلق» شامية الأصل ، إذ تسود المبانى التى ترجع إلى أوائل العصر الأيوبى فى حلب حين استخدم الرخام الأبيض والأسود لتزيين واجهات بعض المبانى مثل (مطبخ العجمى) (٦١) ، غير أن استخدام صفوف من مواد بنائية مختلفة كالآجر والحجر لتزيين الواجهات كان سابقاً على هذا العصر ، فهو يرتد إما إلى أواخر العصر الرومانى أو إلى العصر البيزنطى ، ثم شاع بعد ذلك فى عمارة العثمانيين حتى أصبح من أبرز مميزات مبانى استنبول . و«الأبلق» الأصيل هو ما استخدم فى بلاد الشام وفى مصر المملوكية (شكل ٣٣) ، حيث ظهر لأول مرة فى واجهة مسجد ومدرسة قلاوون (لوحة ١٥٧) الذى بنى سنة ١٢٨٤ – ١٢٨٥ ، وظهر بعد ذلك فى عدد من الوجهيات الفخمة لعل أروعها وأكثرها جذباً للانتباه وجهية مسجد السلطان حسن (سنة ١٣٥٦) (لوحة ١٧١) ، وجامع المؤيد عام ١٤٢٠ . ولم يكن الهدف من استخدام الأبلق فى العمارة الإسلامية هدفاً زخرفياً بقدر ما كان هدفاً إنشائياً .

وأما طريقة الزخرفة «الجزئية» فإن أشهر معالمها فى العمارة الإسلامية هى الزخرفة بالمقرنصات . وإذا كنا لا نستبعد أن يكون هذا النوع من الزخارف قد تطور على نحو مختلف فى عديد من مناطق العالم الإسلامى فى وقت واحد وبشكل مستقل ، إلا أن أقدم نماذجه المعروفة لنا هى تلك التى عثر عليها فى آسيا الوسطى ، وخصوصاً فى الخان المخصص لنزول القوافل والمعروف باسم «دايا خاتون» على مقربة من مرو (القرن الحادى عشر) ، حيث ظهر أسلوب تحميل القباب على كوابيل ، تعويضاً عن ضعف الآجر كمادة مستخدمة فى البناء . ولم يمض وقت طويل حتى رأينا هذا النوع من الزخرف فى ضريح بدر الجمالى على تلال المقطم بالجيوشى (سنة ١٠٩٠ تقريباً) حيث استخدم فى كوابيل شرفة المئذنة ، ثم مالبث استعمال هذه الزخارف أن اضطرد حتى تسللت إلى كافة أنواع الزخرفة الإسلامية فى عصر متأخر ، ومن قبل كانت تزين المسطحات دون أن تمتد إلى زخرفة الطاقات من المقرنصات ، والراجع أن سدائل المقرنصات – التى ليس لها مبرر وظيفى – فى مداخل المساجد السورية المملوكية قد انبثقت من العمارة الأناضولية السلجوقية ، مثال ذلك مدرسة چوك سيڤاس فى سنة ١٢٧١ – ١٢٧٢ (لوحة ٢٨٢) .

ويزعم بعض الأثريين أن المسلمين لم يهتموا بتزويق أفاريز الأبواب أو أعتابها – بصفة خاصة – بالحليات المعمارية ، وإن وجدت فى بعض الأحيان زخارف بسيطة فوق الأفاريز مثل مسجد السلطان حسن ، وفى أحيان أخرى مبالغ فى تبسيطها إلى أقصى حد حتى أنها لا تتجاوز خيطاً رفيعاً . والواقع أن هذا الرأى يجانب الصواب ، لأنه من المعروف أن أعتاب الفتحات فى العمارة الكلاسيكية كانت تحاط بأفاريز زخرفية ، على حين كانت الأعتاب ذاتها عارية من الزخارف حتى لا تُضْعف الناحية الشكلية للأعتاب . غير أننا نجد المعمارى المسلم قد وفّق فى زخرفة أعتاب هذه الفتحات نفسها مع إضفاء الإحساس بالقوة إليها بطريقة عبقرية ، وذلك ببناء الأعتاب من صنجات مزرّرة تتخذ جوانبها أشكال أوتاد زخرفية (٦٢) تتراكب بطريقة تزيد من قوة تماسكها إنشائيًّا ، وفى الوقت نفسه تشيع فيها

الصفة الزخرفية ، الأمر الذى يثبت أن المعمارى المتحرّر يستطيع الخروج على القواعد المألوفة فى طراز بعينه دون الإخلال بأصول الفن المعمارى ، وهو ما نجد مثاله فى مسجد وضريح السلطان قايتباى بقرافة المماليك (لوحة ١٨٥) . وثمة أمر آخر جدير بالتسجيل هو أن المعمارى المسلم حينما كان يضطر إلى إسباغ الفخامة على عمارة المدخل فيشيده شاهق الارتفاع مثل مدخل جامع السلطان حسن (لوحة ١٧١) لم يضح قط بالمقياس الإنسانى ، بل كان يتحرّز من زيادة مقاييس العناصر المعمارية . ومع إحتفاظه لمثل هذه العناصر بمقاييسها كان يلجأ إلى حيلة تجزئ العناصر[٦٤] وتعدّدها دون المساس بوحدة التصميم ، وذلك بتوزيعها على الواجهة فى منطق إنشائى وحسّ فنى مرهف .

واستخدمت قوالب الآجر فى تشكيلات زخرفية لتزيين واجهات المبانى ، مثال ذلك ضريح إسماعيل السامانى فى بخارى عام ٩٢٧ (لوحات من ٢١٧ إلى ٢٢٠) ، ثم سرعان ما أضيف إلى هذا النوع من الزخارف قوالب الآجر المزجج لإبراز الأشكال الزخرفية وجلائها . واستخدمت هذه الطريقة لكسوة القباب من الخارج فتميزها العين لأول وهلة من بين كثبان الرمال المحيطة بالقبور ، كما نرى فى ضريح سنجر بمرو عام ١١٥٧ (لوحات ٢١٥ ، ٢١٦) ، وضريح أولجايتو خودابنده فى السلطانية بإيران عام ١٣١٦ (لوحة ٢٤٠) . وفى الحق أن إيران لم تعن بزخرفة المبانى من الخارج بكسوات من الخزف أو القاشانى حتى العصر المغولى باستثناء نماذج قليلة متفرقة ، فقد كان الاهتمام بالزخارف الخزفية قاصراً على داخل المبانى فقط ، غير أن زخرفة السطح الخارجى لمقبرة أولجايتو بالسلطانية لم تلبث أن أشاعت هذا الأسلوب الزخرفى فانتقل إلى الأضرحة التيمورية فى «شاهى زندة» بسمرقند التى بدأ تشييدها منذ عام ١٣٠٠ ومابعدها (لوحات من ٢٢١ إلى ٢٢٩) حيث استخدمت الزخارف المورقة المستوحاة من الأشكال النباتية بما تتضمنه من نقوش لاتكاد تتبينها العين ، إذ صيغت بخطوط أشبه بالتوقيعات تائهة فى غابة من الزخارف ، فنرى ذلك الطابع المميز لتلك المبانى التى استخدمت بلاطات الخزف الملونة الفاخرة تكسو الواجهات وتبرز أشكال المبانى وألوانها . وحتى العصر الصفوى فى إيران كان ثمة تمييز واضح بين الزخرفة الخارجية التى تستخدم قوالب الآجر فى بعض أجزاء الواجهات وبين الزخرفة الداخلية التى تستخدم فيها الفسيفساء الخزفية لتزيين مساحات واسعة من الجدران . وكانت القباب الصفوية الزرقاء فى أصفهان وماتزال مثار إعجاب وتقدير ، وإن تحللّت زخارفها الدقيقة شيئاً من مبادئ العمارة . ويعود ذلك إلى هيام الصانع الإسلامى بتزيين المسطحات وزخرفتها إلى الحد الذى صرفه أحياناً عن الاهتمام بتوزيع الفراغات المعمارية . وإن لمحة عابرة يلقيها الرائى على قباب «مسجد شاه» فى أصفهان ذات اللون الأزرق الشاحب وهى تلمع فى ضوء الشمس لكفيلة بأن تشدّه إلى أسرها حتى لينسى وهو مستغرق فى جمالها غياب النهار ، أوكما قال الشاعر سعدى : «إن الزائر بعد أن يتأمل محراب جمالها ليفضل أن يقرّ فى أصفهان» .

شكّل تعليم القرآن الكريم والحديث النبوى دائماً جزءاً لا يتجزأ من اهتمامات رجال الدين الإسلامى ، ولم تتطوّر مناهج التعليم لتبلغ النمط المدرسى الحديث فى ربوع العالم الإسلامى كافة إلا فى فترة متأخرة نسبيا . ومن المعروف أنه حتى إنشاء الجامع الأزهر فى سنة ٩٦٩ - ٩٧٠ كان التعليم يجرى فى المساجد وفى بيوت الشيوخ الذين كانوا يستقبلون فيها تلاميذهم . وقد استمر هذا التقليد إلى ما بعد إنشاء المؤسسات التعليمية الكبيرة بوقت طويل ، ويبدو أن الأزهر نفسه الذى اشتهر بكونه مركزاً للدعوة الإسماعيلية بعد تأسيسه بسنتين تقريباً لم يُنشأ أصلاً ليكون مركزاً تعليميا ، يدلنا على ذلك أن تصميم المسجد الفاطمى الأصلى لم يكن يختلف عن تصميم غيره من المساجد ذات البوائك والأعمدة التى عرفت قبل إنشاء الأزهر بوقت طويل فى مصر أو فى بلاد المغرب .

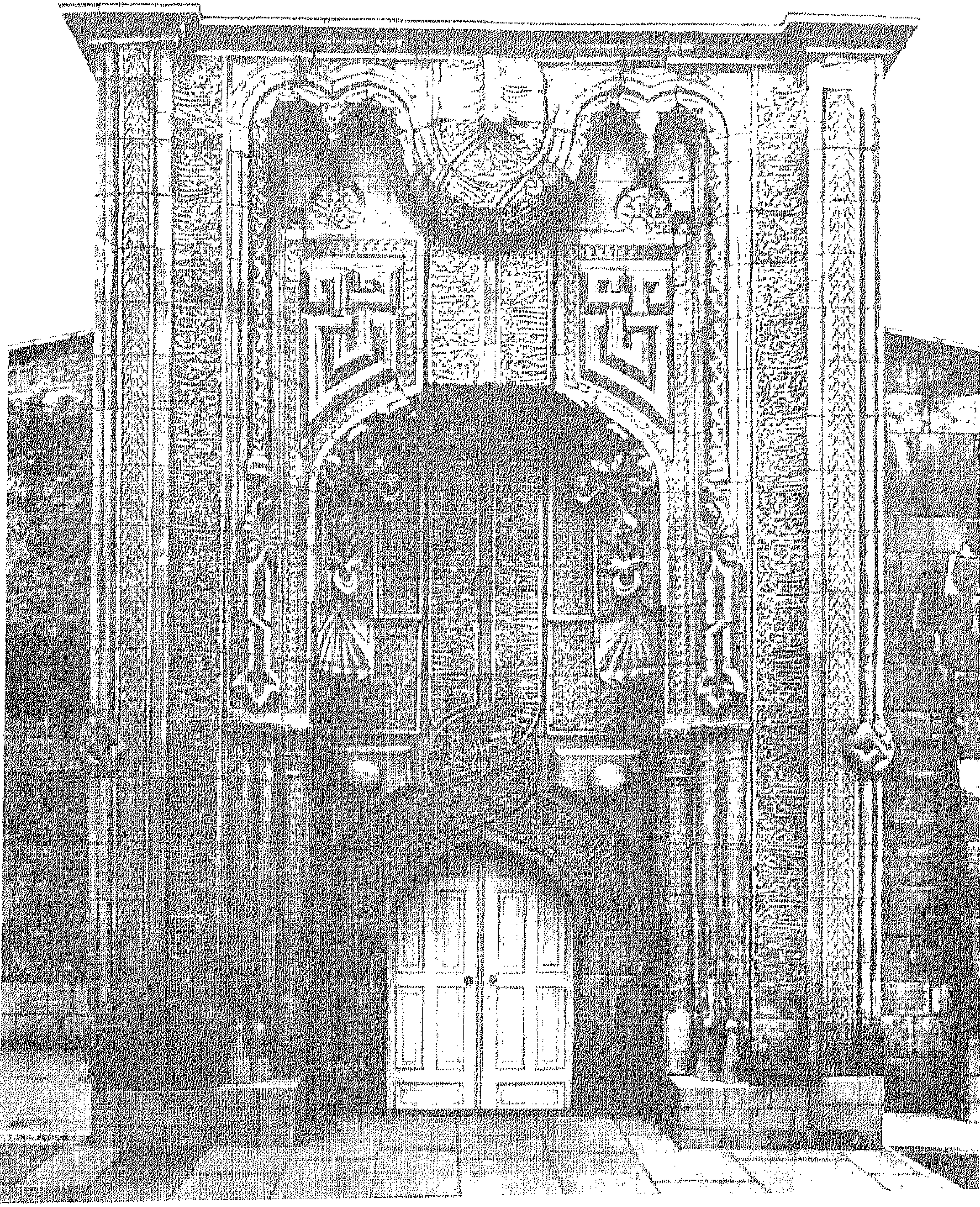
وقد أجمع المتخصصون فى الدراسات الإسلامية على أن نظام الملك (١٠٤٢) وزير كل من السلطانين السلجوقيين ألب أرسلان (١٠٦٣ - ١٠٧٢) وملك شاه (١٠٧٢ - ١٠٩٢) هو منشىء «المدرسة» ، بيد أن كشوفاً حديثة أكدت وجود مدارس سابقة على عهد نظام الملك ، منها أربع مدارس فى نيسابور أقيمت خلال عهد السلطان محمود الغزنوى (٩٩٧ - ١٠٣٠) . كذلك أنشأ خلفه السلطان مسعود الأول (١٠٣٠ - ١٠٤٠) عدداً من المدارس . وعلى الرغم من أنها أنشئت تحت رعاية الدولة إلا أنها لم تكن تدار وفق منهج تعليمى محدد . ومع ذلك يمكن تحديد إسهام نظام الملك فى إعداد سياسة للتعليم السنّى أدمجها فى برامج المدارس التى أطلق عليها اسم «النظامية» منذ ذلك الحين ، قاصداً من ذلك تحقيق رغبة السلاجقة والسنيين فى تدبير حملة دعائية مضادة للمذهب الشيعى ، ولذلك لا يجوز حسبان هذه «النظامية» بداية بل هى نقطة تحوّل وتطوير فى مناهج التعليم . وقد شيدّ نظام الملك عدداً كبيراً من النظاميات أولها فى نيسابور وأهمها فى بغداد عام ١٠٦٦ ، وباقيها فى البصرة والموصل والرىّ وأصفهان ومرو وهراة وطوس وبلخ وخَرْجِرْد ، غير أنها اندثرت جميعاً على مر الزمن (٦٥) وبتنا للأسف لا ندرى شيئاً عن طراز عمارتها ، غير أن الحفائر التى قام بها أندريه جودار فى خَرجِرْد تدلنا على أنها كانت تتألف من بناء ذى أربعة إيوانات تحيط بفناء مربع الشكل (٦٦) .

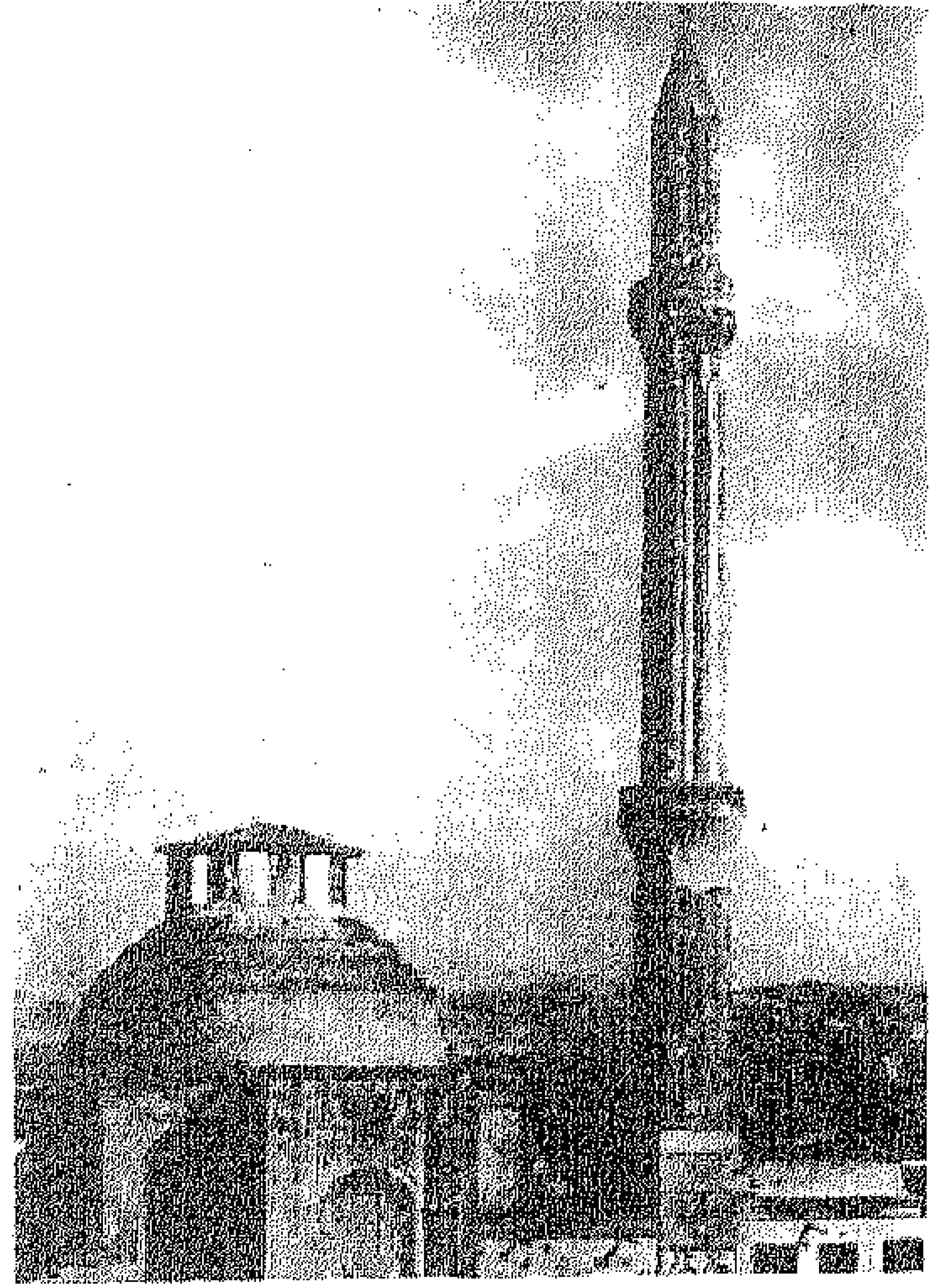
لكن كريزويل (٦٧) لم يقتنع بما ذهب إليه جودار مؤكداً أن الأساسات التى نقب فيها جودار كانت لمسجد وليست لنظامية (٦٨) ، وأن أول مدرسة ذات مسقط صليبى الشكل قد بنيت فى القاهرة ، ومن ثم تكون المدرسة ذات الإيوانات الأربعة قد نشأت بمصر (٦٩) . وقد ثار الجدل حول هذه المسألة عهداً طويلاً ، وكان من رأى ڤان بيرتشم أن أصولها ترجع إلى سوريا بل إلى بلاد ما بين النهرين ، غير أن كريزويل عارض هذا الرأى من جديد

مستنداً إلى أن هناك أطلالاً لثلاث عشرة مدرسة فى سوريا شيدت قبل عام ١٢٧٠ لا تنتمى إحداها إلى طراز الإيوانات الأربعة (٧٠). ويعتقد كريزويل أنه من المحتمل أن يكون لتصميم منازل للسكنى بالقاهرة فى القرن الحادى عشر أثره على ابتكار طراز المدرسة ذات الإيوانات الأربعة (٧١)، ذلك أن الشيوخ والعلماء كانوا يلقون دروسهم فى بادئ الأمر فى منازلهم، ثم اتخذت تلك المنازل فيما بعد نموذجاً للمدرسة (٧٢). وقد سبق لجودار أن نادى بمثل هذا الرأى غير أنه أشار إلى أن المدارس التى بنيت على نمط منازل العلماء كانت فى خراسان خلال القرن العاشر(٧٣). ويؤيد عبد الله قرآن(٧٤) وجهة نظر جودار مدللاً على رأيه بأن وجود بناء ذى أربعة إيوانات – هو قصر لشكر بازار الغزنوى (مستهل القرن الحادى عشر) – يكشف عن أن أصل المدرسة ذات الإيوانات الأربعة نابع من أواسط آسيا. ومن الغريب أن هذا الجدل كله اقتصر على الناحية المعمارية دون الرجوع إلى ما كان يدرّس فى هذه الأبنية من مواد ونوعية التعليم من حيث عدد التلامذة حول أستاذهم وطريقة التدريس إلى غير ذلك مما كان من الممكن أن يحسم مثل هذه القضية. ومهما يكن من شأن هذا الخلاف الأركيولوجى، فمن المتفق عليه أن كل إيوان من تلك الإيوانات الأربعة فى المدارس الكبيرة كان يخصص لتدريس فقه مذهب من المذاهب الأربعة.

وأقدم ما نعرفه من مدارس الإسلام هى مدارس أصغر حجماً تتألف من فناء وإيوان واحد فسيح وبضع غرف للطلبة، ومنها ما أنشأه السلطان الأيوبى نور الدين (سنة ١١٦٠ وما بعدها) فى حلب وفى دمشق، وما شيّد منها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر فى عدد من مدن الأناضول مثل «قيصرى» و«قونية» التى تزهو بمدارس ظفرت بأكبر قدر من الترف والإسراف فى الزخارف، مثل مدرسة «إنجى منارة» أى المنارة الرشيقة (سنة ١٢٦٠) (لوحات ١٢١ أ، ب) ومدرسة «الأمير قراتاى» (سنة ١٢٥١ – ١٢٥٢) التى تتميز بمداخل فخمة من الحجر المحفور كما تزوقها من الداخل بلاطات فسيفسائية خزفية بديعة (لوحات من ٢٧٤ إلى ٢٧٧). وقد قُصد بالغلو فى تزيينها من الداخل والخارج تذكير المشاهد بفضل مؤسسها فى تقديره للعلم، ولو أنه لم يعن العناية الكافية بالناحية الوظيفية لتوفير الراحة لمن يتلقون العلم فيها. وأكبر المدارس التى مازالت آثارها باقية فى منطقة الأناضول هى مدرسة چوك فى سيڤاس (لوحة ٢٨٢) (١٢٧٠– ولها قيمة معمارية ضخمة حتى قيل إنها أوحت بإنجاز معمارى لا يقل عنها قيمة هو مدخل «مسجد السلطان حسن ومدرسته» فى القاهرة التى أنشئت سنة ١٣٥٦.

وتميزت المدارس الكبرى التى أنشئت فى القاهرة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر بأفنيتها المكشوفة، ولعل ذلك راجع إلى مناخ القاهرة. وقد اتخذ تصميم المبنى المسقط الصليبى الشكل الذى وإن اتفق مع التصميمات المعمارية فى تركيا وإيران خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر إلا أنه انفرد بميزات خاصة، منها أن المدرسة كانت فى حقيقتها مسجداً، لذا حرص المعمارى على أن يوجه الإيوان الكبير صوب القبلة يتصدّره





لوحة ١٢١ ا – صورة فريدة لمئذنة إنجى منارة قبل انهيارها .

لوحة ١٢١ ب – مدخل إنجى منارة بقونيه . الربع الثالث من القرن ١٨ .

المحراب ، على حين كانت المدرسة والمسجد يشيدان متجاورين فى الأناضول وإيران ، ويتجه المسجد وحده ناحية القبلة . وهكذا كانت المدرسة فى مصر ذات وظيفة مزدوجة ، بينما أخذت المدرسة فى تركيا دوراً أساسيًّا فى المجتمع دون أن ترتبط بالمسجد ، وعلا شأنها حتى ظفر كل من تلقى العلم فى إحدى مدارس تركيا العثمانية بمنزلة مرموقة يغدو على أثرها «شيخاً» فى إحدى مدارس استنبول مثل المدرسة السليمانية التى أنشئت سنة ١٥٣٠ ، أو يتقلّد منصباً هامًّا فى الحكومة العثمانية . وتتجلى أهمية المدرسة العثمانية فى مساحتها وأحجامها ، فعلى حين نرى أن مدارس سنان على سبيل المثال تشغل مساحة أكبر من مساحة جوامع السلاطين ، نرى فى مصر برغم استمرار بناء المدارس حتى الفتح العثمانى أن أحجامها ظلت تتناقص تدريجيًّا واقتصر كثير منها على إيوان واحد ، وغدت أفنيتها ضيقة مسقوفة بالخشب مثل مدرس قايتباى فى قلعة الكبش بالقاهرة (سنة ١٤٨٥) ، وانحسرت عنها تلك الفخامة السابقة حتى أصبحت أشبه بقاعات الاستقبال فى الدور الخاصة ، وهكذا تدهور مبنى المدرسة المصرية وعاد أدراجه إلى ما كان عليه وقت نشأته .

نتردّى فى خطأ فادح حين نتصور أن الأضرحة فى عمارة الإسلام كانت مما انفرد به الشيعة وحدهم ، على الرغم من أن الأضرحة الشيعية فى العراق مثل « النجف » والكاظمية (لوحات من ٢٠٧ إلى ٢٠٩) . وفى إيران مثل « مشهد » (لوحات من ٢٦٢ إلى ٢٦٨) . و « أردبيل » هى أشهر ما نعرفه اليوم من نماذج هذه الأبنية فى الإسلام.

وأشهر ما عرف فى الإسلام من المبانى التى اتخذت شكل الضريح بل أهمها على الإطلاق مبنى « قبة الصخرة » ٩٦٢ م . وإن لم يكن فى حقيقته ضريحاً (لوحة ١٢٧) . وقد ظلت هذه القبة مدة طويلة تدعى خطأ بجامع عمرو ؛ غير أن الأبحاث التى أجريت أخيراً حول تصميمها وحول نقوشها والدلالات الرمزية التى ترمى إليها لوحاتها الفسيفسائية قد أوضحت استحالة ارتباطها ببناء جامع ، فإن مسقطها الأفقى مثمّن الشكل ، الأمر الذى لا يمكن معه التعرف على اتجاه القبلة مباشرة وهو شرط أساسى فى عمارة الجامع . وقد قال البعض بأن هذا البناء قد قُصد به أن يكون معادلاً للأضرحة المسيحية العظيمة فى فلسطين ، ولا سيما كنيسة القيامة ، ولعل أقرب تفسير يرد إلى الذهن هو أن المسلمين حين أرادوا إضفاء القداسة على مكان الإسراء قد شيدوا قبة محمولة على ثمانية أضلاع ترمز إلى الملائكة الثمانية التى تحمل كرسى العرش ، يقول تعالى فى كتابه الكريم : « والمَلَكُ عَلَى أرجَائها ويحْمِلُ عرشَ ربِّك فَوْقَهُمْ يومئذٍ ثَمَانِيةٌ »(٧٥) وكان من الطبيعى فى تلك المرحلة المبكرة فى تاريخ العمارة الإسلامية أن يلجأ المسلمون إلى البنائين المحليين الذين اضطلعوا بالأبنية الدينية وأنشئوا القباب .

ويمكن أن نعد زخارف قبة الصخرة آخر مظهر لتأثير العمارة المتأغرقة فى العمارة الشامية الإسلامية ، بأفاريزها ذات النقوش والزخارف الرائعة ولوحاتها من الرخام المجزّع الذى امتازت به غرر العمارة البيزنطية الملكية المعاصرة . على أن قطع الفسيفساء تقدم لنا شيئاً جديداً هو نزعة طبيعية متأصلة فى الشرق إلى التصوير الخيالى ، نراها فى التشكيلات الغريبة من الأهلّة والتيجان والزخارف التى تبدو كأنها ترصيع بالجواهر ، مما يدل على أن المسلمين فى هذا العصر المبكر كانوا قد توصلوا إلى التعرف على الرموز التى اصطنعها ملوك الفرس الساسانيون وتأثروا بها ، على الرغم من أن الأسلوب الفنى المستخدم فى تنسيق قطع الفسيفساء كان مبنيًّا على أساس وطيد من التقليد الشائع بين الصناع الشاميين والبيزنطيين . وإذا كان هذا البناء الفخم وهو مقصد الحجاج من مختلف أطراف العالم الإسلامى على مدى قرون عديدة لم يخلّف بصمة واضحة على طرز المبانى التالية عليه فمردّ ذلك إلى أن العمارة الإسلامية الدينية لم تكن قد تبلورت بعد .

ويبدو أن كراهية الإسلام لإنشاء الأضرحة كان لها أثر فى امتناع المسلمين السنيّين عن

بناء الأضرحة الفخمة خلال القرون الأولى من التاريخ الإسلامى ، وبذلك لم تؤد الأضرحة فى البدء دوراً فى تطور العمارة الإسلامية . ومن أقدم المقابر المعروفة «قبة الصليبية» ، وتتكون من غرفة مقبّبة تحيط بها ممرات خارجية وتقع على نهر دجلة بالقرب من سامرّا ، وقد استطاع هرتزفيلد إثبات أن هذا البناء هو مقبرة الخليفة العباسى المأمون ، وهو ما يعنى أنه قد شيد حوالى سنة ٨٢٨م . ويبلغ المبنى حداً من التكامل يوحى بأنه يحاكى تقليداً كان شائعاً فى بناء المقابر ، ومع ذلك فإننا لم نعثر على بناء من هذا الطراز سابق عليه . والبناء الوحيد الذى ينتمى إلى عمارة المقابر والذى يعد أقدم بناء حفظه لنا الزمن كاملاً هو ضريح إسماعيل السامانى فى بخارى ويرجع تاريخ بنائه إلى سنة ٩٢٧ ، ونلمس فيه التأثر العميق بالعمارة الفارسية السابقة على الإسلام ولا سيما «الجهار طاق» [بيت النار المقدسة] التى كان يعبدها الزردشتيون . وإذا كانت القباب قد استخدمت فى كلا العمارتين الإسلامية والفارسية فمردّ ذلك إلى أن القبة كتشكيل معمارى كانت ترمز دائماً إلى السماء . وتتكون مقبرة إسماعيل السامانى فى بخارى من بناء مربّع تعلوه قبة ، وتزينه زخارف بارزة من الآجر كانت هى الطابع المميز لعمارة آسيا الوسطى ، وبه من الداخل شرفة عليا ذات نوافذ معقودة فى سلسلة متتابعة تحيط جوانب الضريح الأربعة وتطل على الخارج . وللمبنى قيمة معمارية كبيرة إذ يسمح لنا بتصور نوعين مختلفين من التطور المعمارى : الأول هو طراز المقابر الملكية كضريح سنجر فى مرو (سنة ١١٥٧) ، وضريح أولجايتو فى السلطانية فى شمال غرب إيران (سنة ١٣١٦) ، وهى المقبرة التى أمر أولجايتو بتشييدها لينقل إليها رفات الحسين بن على من كربلاء حتى تتحول المدينة المغولية بفضل ذلك إلى كعبة للحجاج الشيعة ، غير أن رفض القائمين على ضريح كربلاء التعاون مع السلطان المغولى فى مشروعه انتهى بمقبرته إلى احتواء جثمانه . وقد صممت هذه المبانى الفخمة لتبث شعور الهيبة والإجلال فى نفس المشاهد ، ولم يبخل عليها مشيدّوها بجهد أو فن من جص مشغول أو تصوير أو فسيفساء خزفية . وتمثل هذه الأضرحة حلقة فى سلسلة التطور تصل بنا إلى المقابر التيمورية مثل «مقبرة جوهرشاد» ابنة تيمور فى هراة ، ومقبرة «تاج محل» المشهورة «فى أجرا» (لوحة ١٢٢) . ويتألف الطراز الثانى من المقابر وهو مالم تتعد وظيفته احتواء رفات الميت من مقبرة على شكل برج مستدير أو متعدد الأضلاع ، وهو طراز شاع فى خراسان وإيران الوسطى والأناضول . ومن أقدم المقابر التى نعرفها من هذا النوع مقبرة جنبادى قابوس (لوحة ٢٤١) التى شيدت سنة ١٠٠٦ قرب مدينة جرجان على ساحل بحر قزوين على شكل برج من الآجر شاهق الارتفاع خشن المظهر تعلوه قبة مدببّة وتكسوه نقوش وزخارف بسيطة من الآجر . ولقد شاعت عنه أسطورة تناقلها سكان المنطقة ، تقول إن التابوت الذى يضم رفات صاحبه كان معلّقاً تحت القبة بواسطة حزمة من أشعة الشمس ! ومن الأمثلة البارزة على هذا النوع من المقابر أيضاً مقبرة الأميرة «خودابنده» فى مدينة «نجده» بالأناضول الوسطى (سنة ١٣١٢) (لوحة ٢٧٨ - ٢٧٩) ، وهى تمثل نموذجاً لذلك الطراز الذى يجمع بين المقبرة والبرج ، ونجد فيها أقباء



لوحة ١٢٢ – مقبرة تاج محل بأجرا .

للدفن تحت الأرض ، بها مقصورة يبدو أنها تستخدم كمصلّى وإن لم تشتمل على محراب .

على أن هذا النوع من العمارة جاء فى مصر نموذجاً فريداً ، شأنه شأن كثير من ضروب الفن المعمارى ، فقد كان الخلفاء الفاطميون يُدْفنون داخل قصورهم التى سكنوها ، ولعلهم قد قصدوا من وراء ذلك أن تصبح قصورهم بمثابة بقاع مقدسة . وتتناقض هذه الظاهرة تناقضاً صارخاً مع السنّة التى استنها المسلمون والتى تقضى بأن يدفن الموتى فى مقابر تقع فى ظاهر المدن . على أننا لا نعرف ما إذا كانت القصور الفاطمية التى كان الخلفاء يدفنون فيها مجهزة بمقابر خاصة أم لا ، وذلك لأن انتصار الأيوبيين عليهم وطمسهم لمعالم قصورهم قد باعد بيننا وبين معرفة تلك الحقيقة ، خاصة وقد قيل إن الأيوبيين أمروا بنبش قبور الخلفاء الفاطميين والتمثيل بجثثهم وجرها فى الشوارع وإلقائها فوق أكوام القمامة ، وقد بلغ تخريب

القصور حدّا امّحت معه حتى مواضعها التقريبية على خريطة قاهرة اليوم . ومع ذلك كله فنحن نعلم أن الفاطميين قد عرفوا عمارة الأضرحة ، مثل ضريح بدر الجمالى أمير الجيوش وبانى السور الشمالى للقاهرة على تلال المقطم .

وقد استحدث الفاطميون فى مصر نوعاً جديداً من المبانى الدينية هو المشاهد التى تقام فوق أضرحة الموتى من سلالة الإمام على بن أبى طالب المدفونين فى مصر . ويتجلى فيما يحسّه عامة الناس حتى الآن من شعور بالإجلال نحو هذه المشاهد أن الفاطميين قد نجحوا إلى حد ما فى كسب ودّ الشعب المصرى الذى لم يتشيّع قط . ومن أمثلة هذه المشاهد التى لايزال الناس يترددون عليها فى توقير بالغ مشهد السيدة رقيّة ومشهدا سيدنا الحسين والسيدة زينب ، فما تكاد تطأ أقدام زائرى القاهرة القادمين من الريف أو الأقاليم أرض المدينة حتى يهرعون لأداء واجب الزيارة لها . ونلاحظ فى تصميم هذه المشاهد استخداماً جديداً للقبة التى كانت تبنى حتى ذلك العصر لكى تعلو محاريب الصلاة فى الجوامع ، وإذا بها تبنى فوق المشاهد والأضرحة . ومنذ العصر الفاطمى حتى الفتح العثمانى لمصر أصبحت القبة هى المظهر الخارجى لكل ما يشيد من مشاهد أو أضرحة .

ثم أتى الأيوبيون فكان همهم استئصال هذا التقديس لعلى بن أبى طالب وذريته تمهيداً للقضاء المبرم على ما عساه يكون قد تبقى من ولاء فى نفوس المصريين للفاطميين ، فأتوا على ما أُنشىء من مقابر توحى بتوقير تلك الخلافة المندثرة استناداً إلى ما تقضى به التعاليم السنّية من أنها بدعة لا تجوز فى الإسلام الصحيح حيث لا قدسية لأى فرد من البشر . ومع ذلك فقد ناقض الأيوبيون أنفسهم ومبادءهم حينما سمحوا ببناء مقابر لتمجيد ذكرى بعض موتاهم وإن تحايلوا لذلك بجعلها غير مستقلة بذاتها تماماً ، بل تؤلف جزءاً من مبنى خُصص لأغراض أخرى ، نذكر من ذلك المقبرة الفخمة التى أمر ببنائها صلاح الدين الأيوبى فى سنة ١١٨٠ لتضم رفات الإمام الشافعى المدفون فى القاهرة (لوحات من ١٥٣ إلى ١٥٥) ، فلم تكن هذه المقبرة إلا جزءاً بالغ الدقة من مبنى مدرسة كبيرة غير أن المبنى كله قد اندثر ، ولم تبق منه إلاّ قبة الإمام الشافعى التى تحظى حتى الآن بتقديرنا . وغدت المقابر التى أقيمت خارج المدينة فى حاجة إلى الانضواء تحت اسم منشأة ما تسويغاً لقيامها ، كأن تكون هذه المنشأة خانقاه مثلاً – أى بيتاً مخصصاً للدراويش أو الصوفية – أو مدرسة أو مستشفى كما هى الحال فى مدفن السلطان قلاوون الذى اتخذه فى « بيمارستانه » المشهور . وهكذا كان السلاطين أو الأمراء يتلمّسون ذريعة تسوّغ دفنهم بعد موتهم فى مقابر خاصة ملحقة بأمثال هذه المنشآت الخيرية .

ومن الملاحظ أن هذه المقابر والمدافن لم تستخدم قط كمساجد وإن اشتملت على محاريب . وحرص المصريون على إقامة صلاة الجنازة فى مساجد خاصة أو فى زوايا مزوّدة بمحاريب تلحق بإحدى المداس القريبة من المقابر . وحتى فى العهود التى ظفر فيها الصوفية

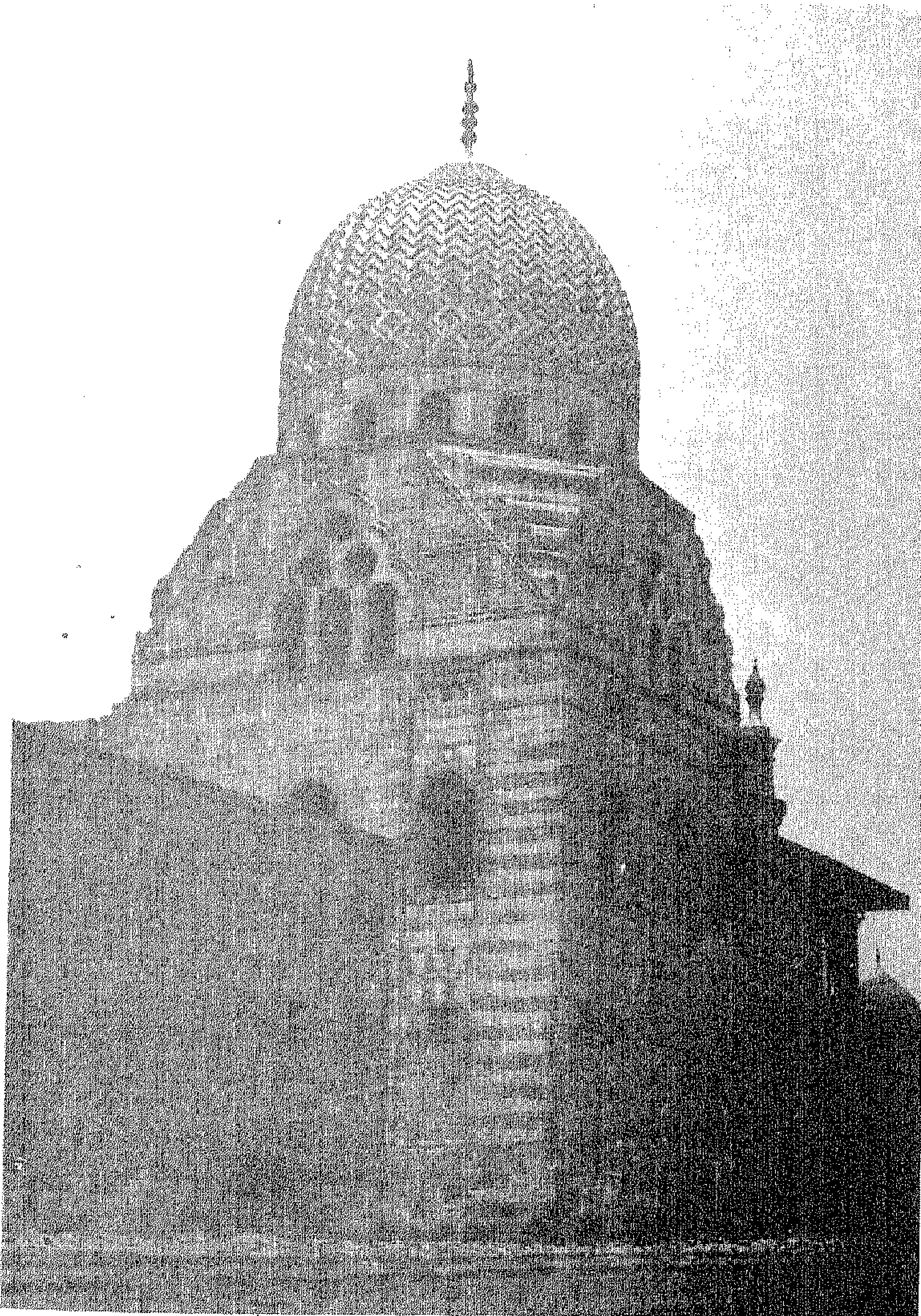
بمكانة كبيرة فى قلوب الناس وبات البعض يتبرّكون بوجود مدفن الشيخ الصوفى فى حيهم ، لم يتجاوز هذا التبجيل حدوده فيتحول إلى خروج على التعاليم السنّية أو القواعد المرعية فى الصلاة على الميت ، وإن كان ذلك لم يحل دون اعتقاد بعض البسطاء من العامة بأن المدفن الفخم لابد وأن يضم رفات أحد الصالحين . وهكذا نرى فى القاهرة تلك المفارقة الساذجة ؛ وهى أن مدافن سلاطين المماليك الغرباء الذين لم تكن الفضيلة دوماً من شيمهم ، قد صارت محطّ إجلال وتعظيم وكأن المدفونين بها من أولياء الله المقربين ، وذهب البعض إلى إيداع أجداث أقربائهم على مقربة منها تلمّساً للبركة ، ونضرب لذلك مثلاً مدفن فرج بن برقوق (لوحة ١٧٧ ، ١٧٨) الذى بنى سنة ١٤٠٠ – ١٤٠١ .

نخلص مما ذكرنا إلى أن مقابر السلاطين المماليك المصريين لم تكن مبنية فى الأصل لتكون أضرحة ، غير أننا نرى فى الشوارع الكبرى بقاهرة العصور الوسطى مثل الدرب الأحمر آثاراً معمارية كثيرة ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، من مدارس فخمة وخانقاوات بل مساجد بنيت كذريعة اتخذها أحد السلاطين لكى يوصى بدفن رفاته بها داخل المدينة . وحينما اضطر تزاحم السكان فى القاهرة وضيق الفراغ فى قلب المدينة هؤلاء السلاطين إلى اتخاذ قبورهم خارجها [فى الفضاء الذى تحتله المقبرة الشرقية المعروفة اليوم باسم قرافة المماليك] حاولوا نقل المدينة ذاتها إلى جوار قبورهم فألحقوا بمدافنهم الوكالات وغيرها من المبانى التجارية والدينية (لوحات ١٢٣ ، ١٢٤) .

ويقص علينا المقريزى مثلا أن السلطان فرج بن برقوق حاول أن ينقل سوق الحرير من وسط المدينة إلى جوار المقبرة التى شيدها لنفسه ، وكاد أن يفعل لولا موته المفاجئ . ولم تدم تلك المنشآت المملوكية القاهرية طويلاً بعد الفتح العثمانى نظراً لتوقف موارد الإنفاق عليها . وقد درج السلاطين العثمانيون على بناء مقابرهم ملحقة ببعض مساجد استنبول الكبرى ، مواصلين السير وفق التقاليد السلجوقية الفارسية التى تقضى بأن تكون هذه المقابر على هيئة أبراج مستقلة – من الناحيتين العملية والنظرية – عن المنشآت الأخرى التى قد تلحق بها تلك المقابر . واختلف الوضع فى إيران حيث كان بناء « المشاهد » [الأضرحة] هو التقليد المتبع ، ولاشك أن توطّد المذهب الشيعى فى البلاد منذ أن حكمها الصفويّون كان له أكبر الأثر فى ذلك . وإذا كنا نرى فى تخطيط ضريح الإمام الرضا فى مدينة « مشهد » [الذى بنى فى العصر التيمورى والعصور التالية] تشابها مع مختلف المبانى الإيرانية كالمساجد والمدارس وخانات القوافل ذات التصميم الصليبى الشكل ، فإن « المشاهد » هنا لم تكن بحاجة إلى التستّر وراء منشآت أخرى للخدمات الإنسانية والمرافق العامة كما رأينا فى مصر وفى عصر الدولة الأيوبية ، بل كانت تبنى فى وضوح وصراحة لكى تكون موضع تعظيم الناس وملتقى حجاجهم . ومثل هذا يمكن أن يقال عن أغلب الأضرحة والمشاهد الشيعية فى إيران .

وأخيراً فإن هناك نموذجاً غريباً مثيراً للاهتمام من نماذج المقابر لأنه ينطوى على مزيج من مبدأين متعارضين : المبدأ السنّى الأيوبى الذى يجعل المقابر ملحقة بمبانٍ أخرى لها طابع

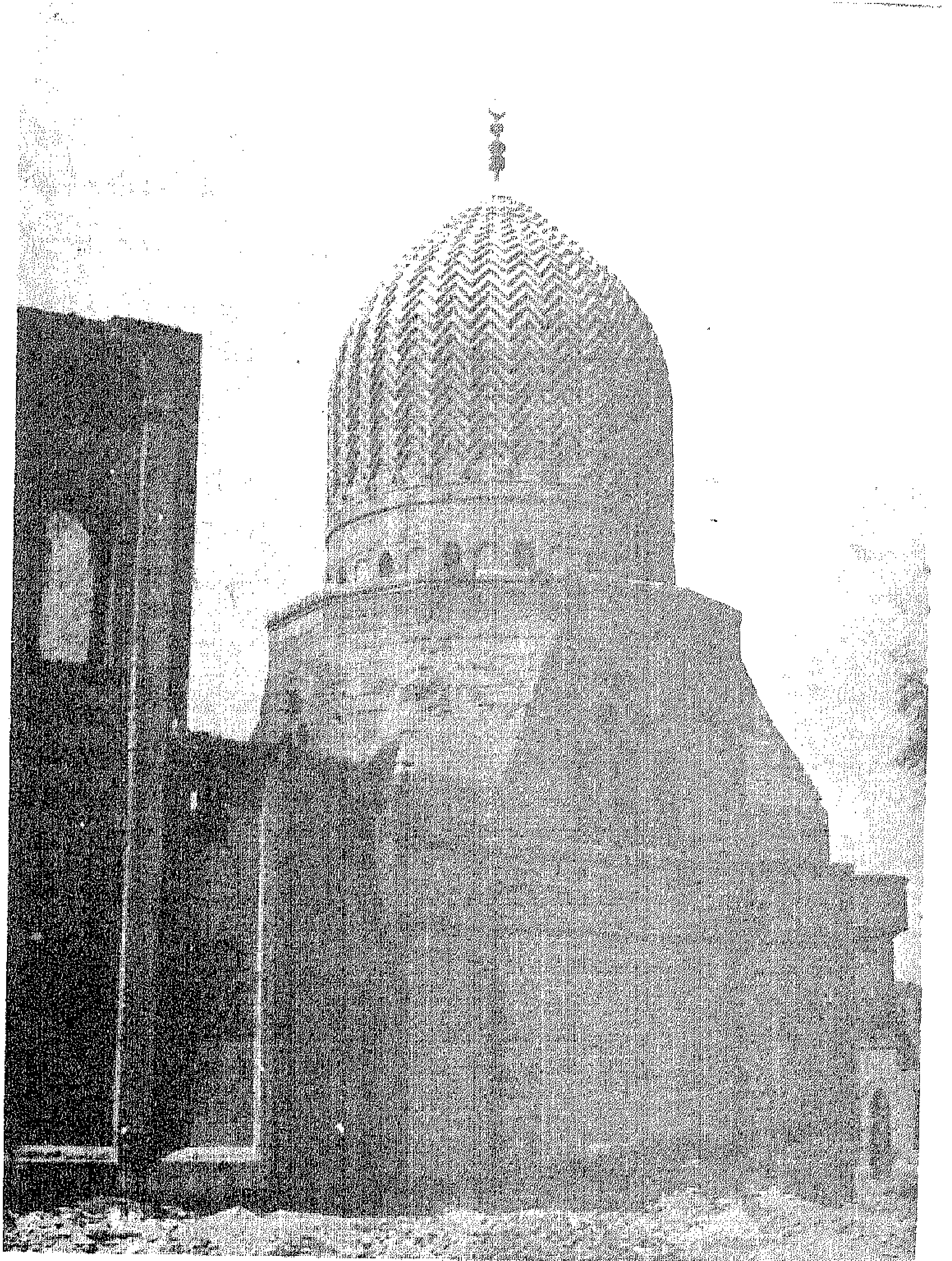
إنسانى فى خدمة الجمهور . والمبدأ الشيعى الجرىء الذى أن يتخذ من الأضرحة بيوتاً واجبة التقديس . ونعنى بهذا النموذج جبانة «شاهى زندة» فى سمرقند (بين سنتى ١٣٨٠ و ١٤٠٥ على وجه التقريب) . وهى مجموعة من المبانى الرائعة الفريدة شيدت لكى تضم رفات أفراد الأسرة المالكة التيمورية جميعاً فى بقعة واحدة . يحيطها سور ويتصدّرها مدخل مهيب . ومن هنا فهى تختلف عن مقابر المماليك فى القاهرة الذين لم يفكروا قط فى تخصيص مقبرة تضمهم جميعاً . أما أسلوب بنائها فيشبه إلى حد يثير الدهشة الأسلوب المتبع فى المبانى المصرية المماثلة والمعاصرة لها تقريباً [ولوأنها أكثر براعة فى استخدام بلاطات الفسيفساء وألواح الخزف المزجّج لتزيين الواجهة وزخرفتها] . غير أنها تختلف عن مقابر



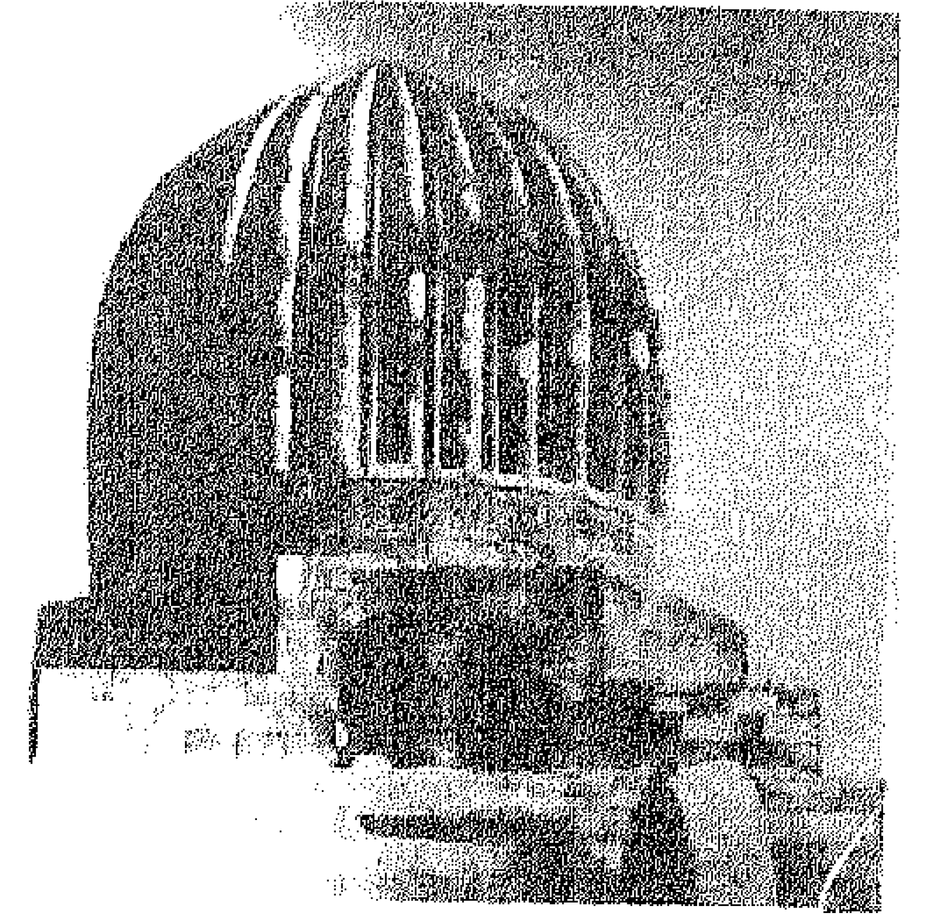
لوحة ١٢٣ – قبة ضريح «أمير كبير» من العصر المملوكى . وقد جاءت زخارف القبة فى تموجات بسيطة من أسفلها إلى قمتها . ولجأ المعمارى إلى إبراز منطقة الانتقال من الخارج من الناحية الهندسية البحتة فصممها على هيئة منشورات ثلاثية بسيطة

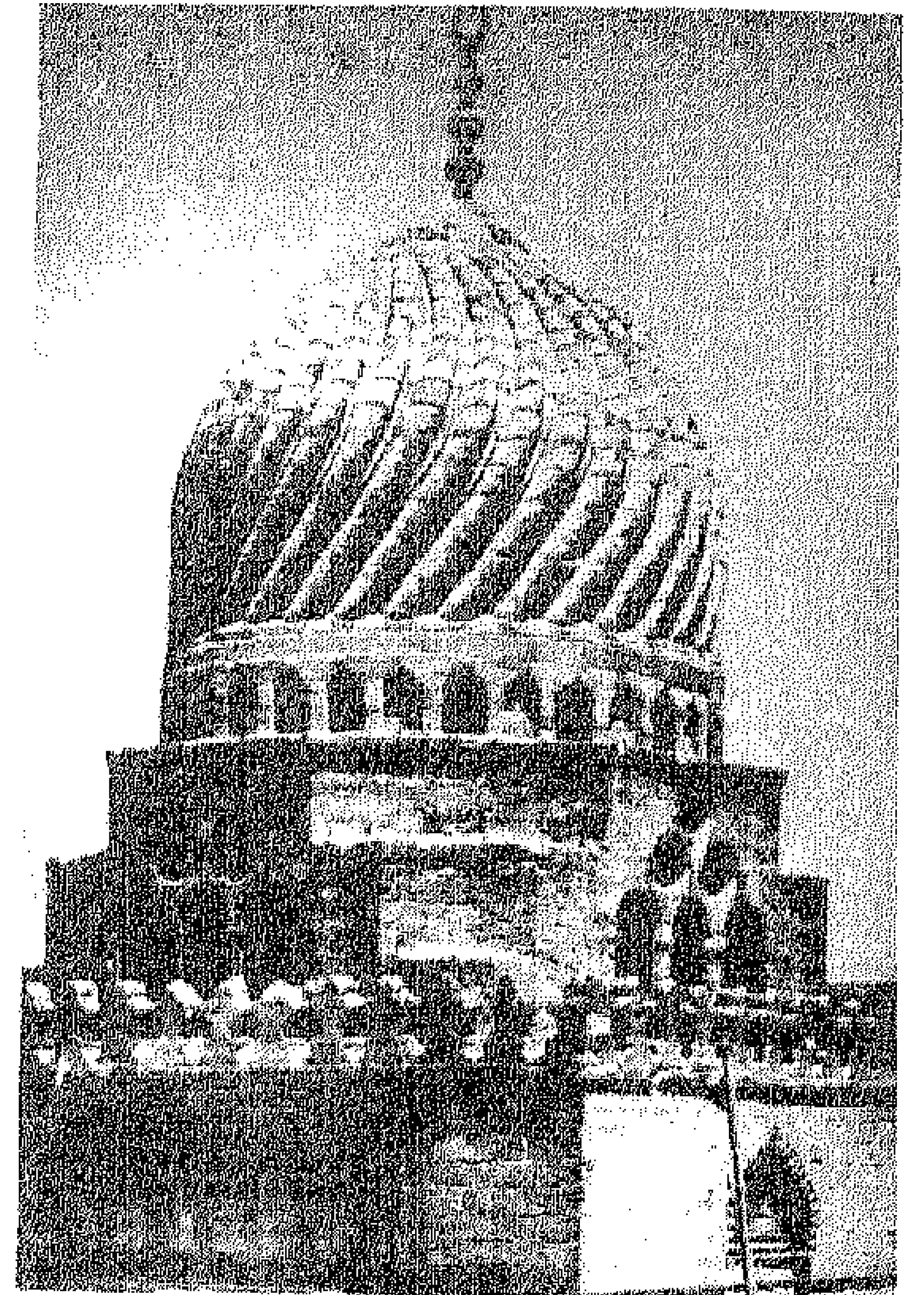
لوحة ١٢٤ – قبة ضريح «إينال» من العصر المملوكى . وقد جاءت زخارف القبة متنوعة من معينات فى أسفل القبة تليها خطوط متموجة حتى القمة . وزخرف المعمارى أسطح المنشورات المثلثة فى منطقة الانتقال من الخارج بأخاديد عرضية أسطوانية الشكل ترد على المعينات التى تعلو القبة .

المماليك فى بعدها عن الدوافع المادية والدنيوية التى كانت تسيطر على تفكير المماليك الجراكسة . وتهدف إلى تصوير ملوك التيموريين فى صورة الأولياء الصالحين . على أن تاريخ سمرقند خلال القرن الخامس عشر لا يزال من الغموض بحيث يتعذر علينا معرفة ما إذا كان هذا الأثر الجرىء فى أسلوب الدعاية السياسية الدينية قد نجح فى تحقيق الأهداف التى كان يسعى إليها أم أخفق . ولكن من الإنصاف أن نقرّ ونعترف بأن تلك المحاولة الطموحة كانت تمثل مادار فى خلد كثير من الأسر الحاكمة على مرّ التاريخ ، غير أنها لم تجرؤ على التصريح به كما جرؤ ملوك التيموريين .



لوحة ١٢٥ – تطور قباب القاهرة .
ا – ضريح تنكزبغا ١٣٦٢م / ٧٦٤هـ : زخارف الضلوع كنبتة الصبار
ب – ضريح اليوسفى ١٣٧٣م / ٧٧٤هـ : زخارف الضلوع المثنية





ومما يساعد على التهوين من جرْم القبة ويؤكد تحليقها إلى أعلى ما يُنحت على سطحها الخارجى من أشكال نباتية وصيغ هندسية وزخارف توريقية . وكان القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هو العهد الذهبى لبناء القباب وزخرفتها وخاصة أيام المماليك البرجية . وهم وإن لم يلقوا بالا إلى إقامة القباب على أضرحة أهل البيت والأولياء وزخرفتها ، إلا أنهم لم يضنّوا ببذل الأموال الكثيرة لإقامة أضرحتهم هم وتجميلها والعناية بزخرفتها حتى صارت مضرب الأمثال ومحطّ رحال المولعين بالآثار .

ولقد اختيرت نِبْتة الصبّار بشكلها الكروى ذى الضلوع لتشكيل القباب فى مبدء الأمر . فالنبات رمز لإرادة النمو ، يندفع إلى أعلى ضد قانون الجاذبية نافذاً فى كل ما يعترضه حتى ولوكان الصخر نفسه . وخلال الفترة التى كان طوب الآجر فيها يستخدم فى بناء القباب عهد الفاطميين ، كان التضليع على غرار نبته الصّبار هو الأسلوب المتبع ، تتناوب فيه الضلوع المحدّبة والمقعّرة فى إيقاع زخرفى يضفى على القبة قدراً كبيراً من التوازن والاستقرار .

وفى النصف الثانى من القرن الرابع عشر أخذت الحجارة تحل محل الطوب فى بناء القباب وزخرفتها وبقى أسلوب التضليع كما هو مأخوذاً به ، ونرى ذلك متمثلاً فى جميع القباب الحجرية المبكرة . وكانت هذه الضلوع فى انحناءاتها مع انحناء القبة تضفى على القبة لونا من ألوان الضخامة الصرحية الجذابة (لوحة ١٢٥ ا ، ب) .

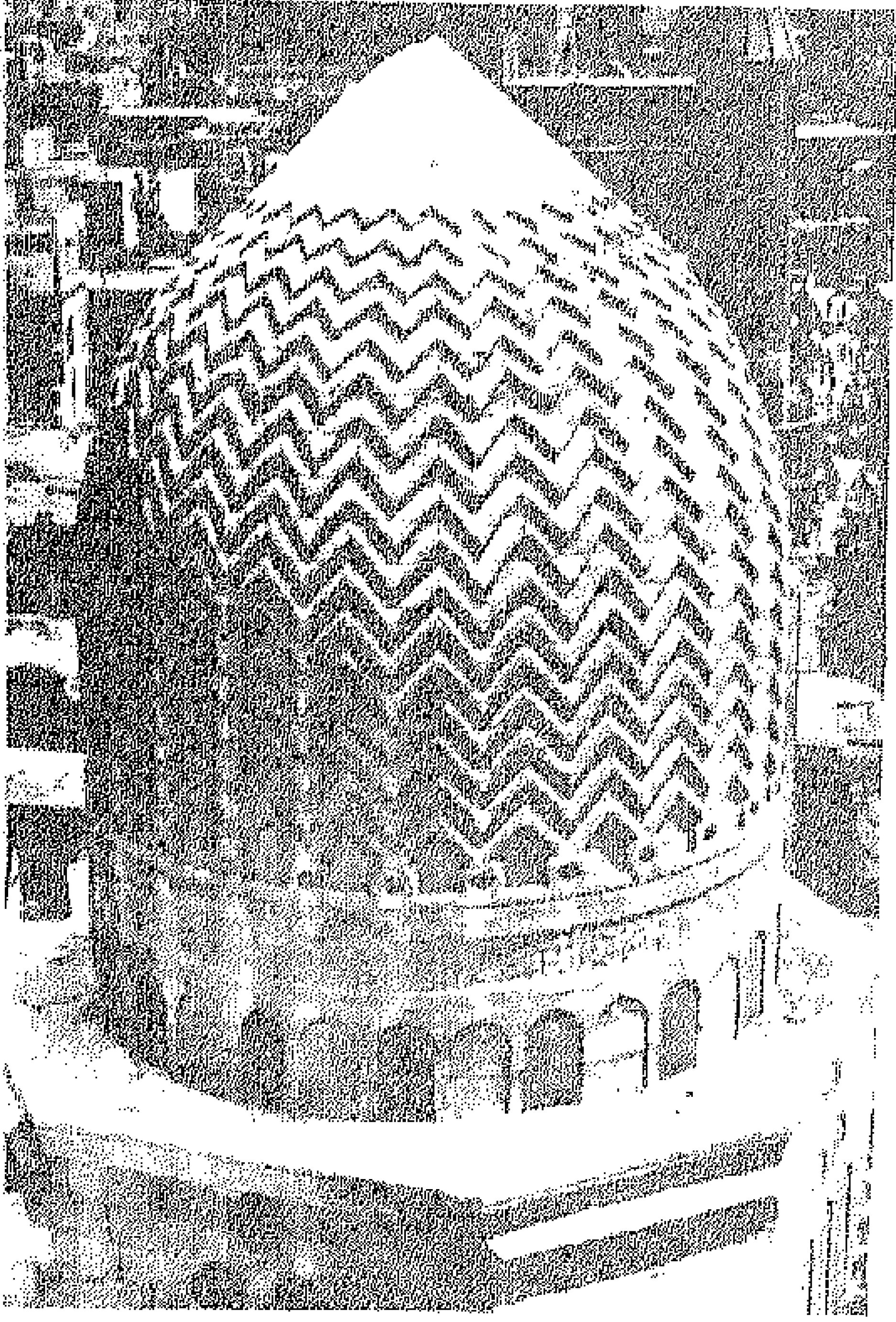
وما لبث الحِرْفيون أن ابتدعوا أسلوباً جديداً فى الزخرفة هو الأسلوب المتعرّج على شكل رقمى ٧ ، ٨ متعاقبين. ولهذا الأسلوب الكثير مما يميّزه ، إذ هو منحوت نحتا قليل البروز ، وهذا مما يخفّف الضغط على القبة ، كما أنه يوائم فى يسر التناقص التصاعدى لسطح القبة الذى يأخذ فى الضّيق كلما علونا صُعُدًا ؛ ولقد كان هذا التناقص دوما المشكلة الرئيسية التى تصادف مصممى زخارف القباب (لوحة ١٢٥ ج) .

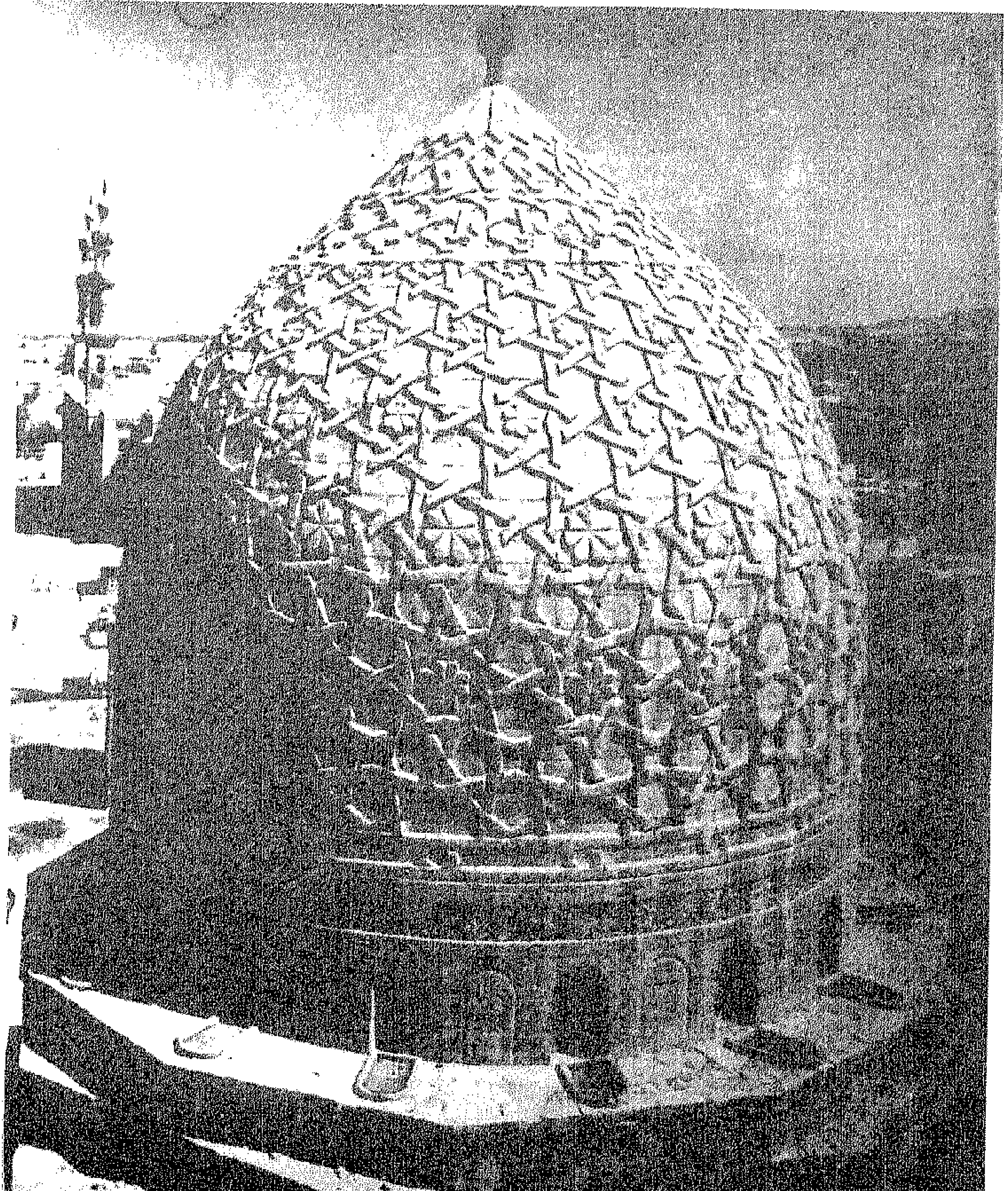
وما لبث أن ظهر « النمط النّجمى » ولم يكن غير جدائل هندسية تلتف بأشكال نجمية . وكان هذا من أروع ما ابتكره الفن الإسلامى من أنماط ، فلقد كان يجمع بين أشكال هندسية منتظمة تتلاقى فيها أشرطة ذات مسارات مرسومة متراكبة ، الأمر الذى يدعو إلى تأمّل المتأمّل لحل خفاياه والاستمتاع بدقة مافيه من إيقاع خلاب . وما إن جاء عهد برسباى حتى أقبل الفنانون على هذا النمط وأشاعوه فى جميع ما استخدموا من خامات ، وإن جاء الاستعمال الأكثر له على الأسطح المستوية . وحين أخذوا فى إدخاله على القباب عانوا مشكلة تلاؤمه مع التناقص التصاعدى لسطح القبة . لذا اضطروا إلى أن يجعلوه أصغر شيئاً ويتخفّفوا منه كلما قربوا من قمة القبة . وفى الحق أنهم لم يوفّقوا إلى حل هذه المشكلة إلا شيئاً فشيئاً (لوحة ١٢٥ د) .

وبعد عهد السلطان برسباى عدل المصمّمون عن محاولة ملء سطوح القباب بهذا النمط النجمى واختاروا ما هو أيسر شكلا منه ، مستعيضين فى الأكثر بالزخارف النباتية والتوريقية التى لها مرونتها التى لا تُحدّ . والراجح أن أول قبة زُيّنت بالزخارف النباتية كانت بعد وفاة برسباى عام ١٤٣٨ م ، وهى القبة الصغيرة الملحقة بمدرسة جوهر القونقبائى ، وقد نُقشت من جدائل كثيفة مكوّنة من غصون لدنة ومحاليق متعانقة وأوراق متلاصقة تتصوّب كلها إلى أعلى فى هناةٍ وتؤدة ودقة تتّفق والتناقص التصاعدى للقبة (لوحة ١٢٥ هـ) .

ثم ما لبث هذا الأسلوب الزخرفى النباتى أن شاع حتّى صار فنا مرموقا ، ومثال ذلك قبة عبد الله المنوفى التى بجوار قبة قايتباى الشهيرة ، وهى الأخرى منقوش عليها أشرطة بارزة تتأوّد فى مسارها مكوّنة زهرات ثلاثية الوريقات متلاحمة بعضها فوق بعض على إيقاع منتظم إلى قمة القبة (لوحة ١٢٥ و) .

وقبل أن يسود أسلوب الزخارف النباتية على سائر أساليب الزخارف المستحدثة ظفرنا بتشكيل نجمى رائع وكان آخر العهد به فى قبة قايتباى ، غير أنه كان يجمع بين تشكيلين هندسى نجمى ونباتى توريقى . وبالرغم من اختلاف النمطين النّجمى والنباتى المجتمعين فى هذه القبة إلا أنهما كانا يشتركان فى مركز واحد هو « الجامة » ذات الضلوع التسع والتى تقع داخل نجمة ذات ضلوع تسع هى الأخرى (لوحة ١٢٥ ز ، ط) .





ج – مدرسة سلطان برسباى ١٣٣٢م / ٨٣٥هـ : زخارف متعرجة على شكل رقمى ٧ ، ٨ متعاقبة

د – قبة ضريح برسباى ١٤٣٢م / ٨٣٥هـ : زخارف النمط النجمى

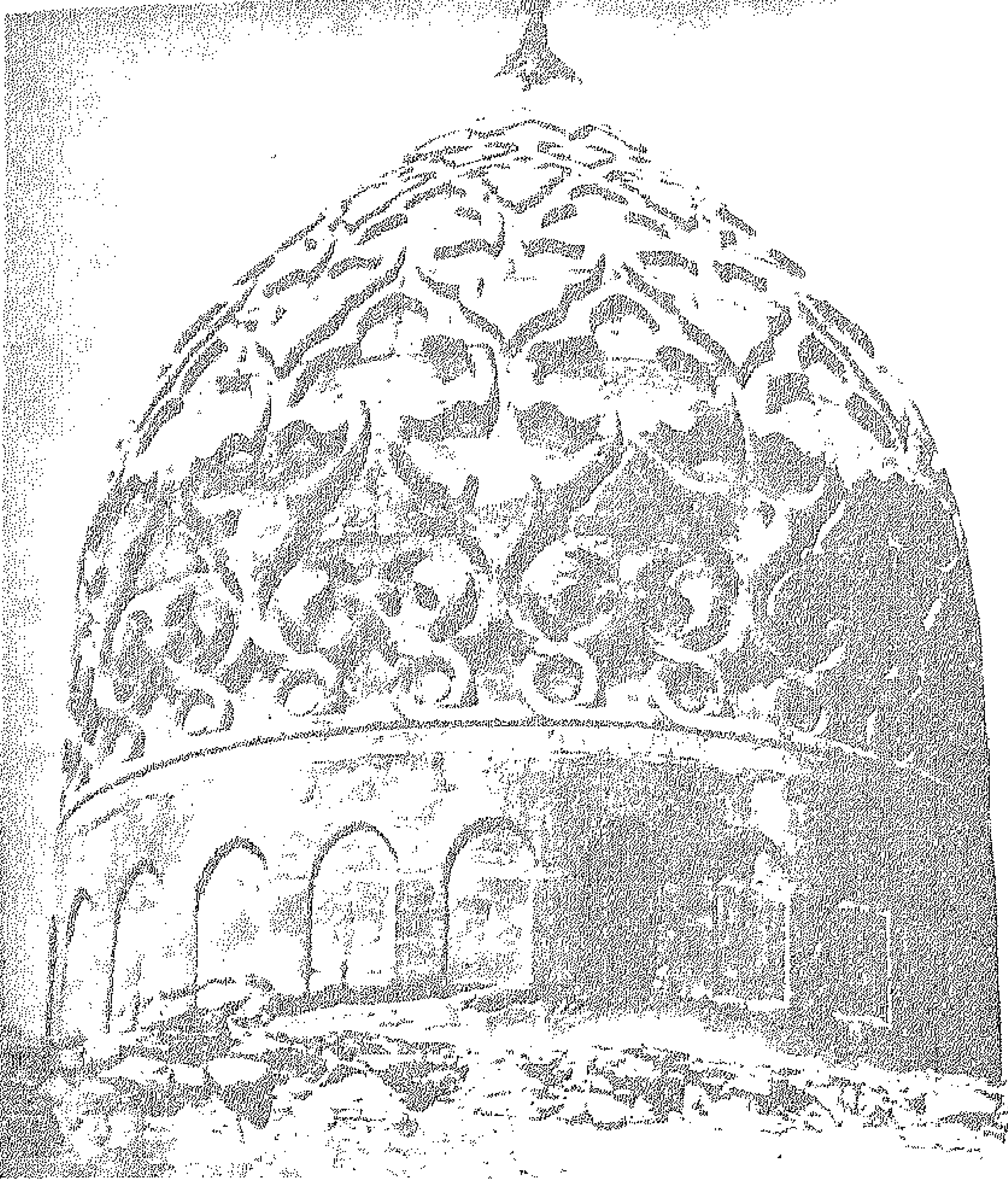
هـ – قبة أمير جوهر القونقبائى ١٤٤٠ / ٨٤٤هـ : زخارف نباتية

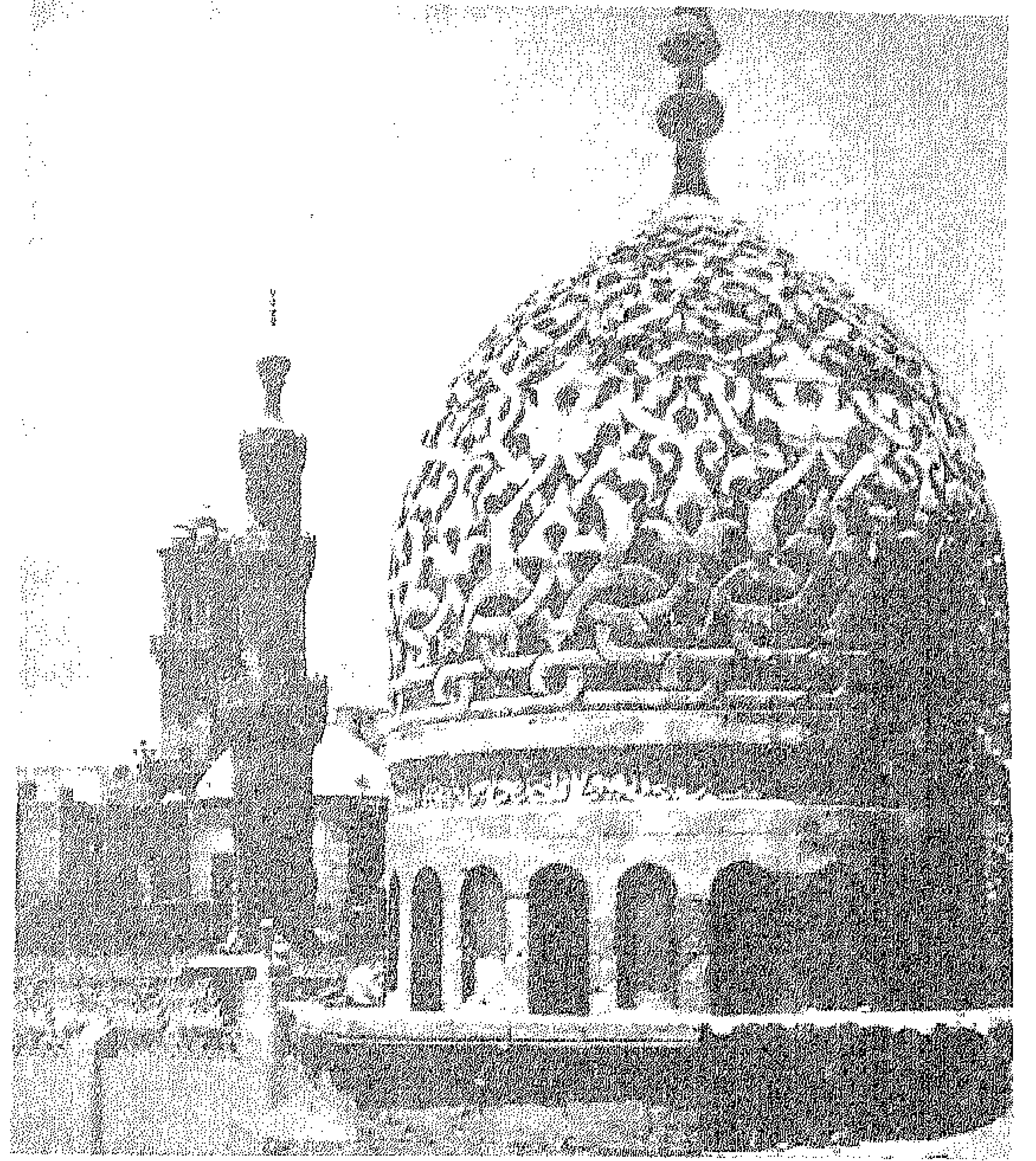
و – قبة عبد الله المنوفى ١٤٤٠م / ٨٤٤هـ : زخارف نباتية وتوريقية

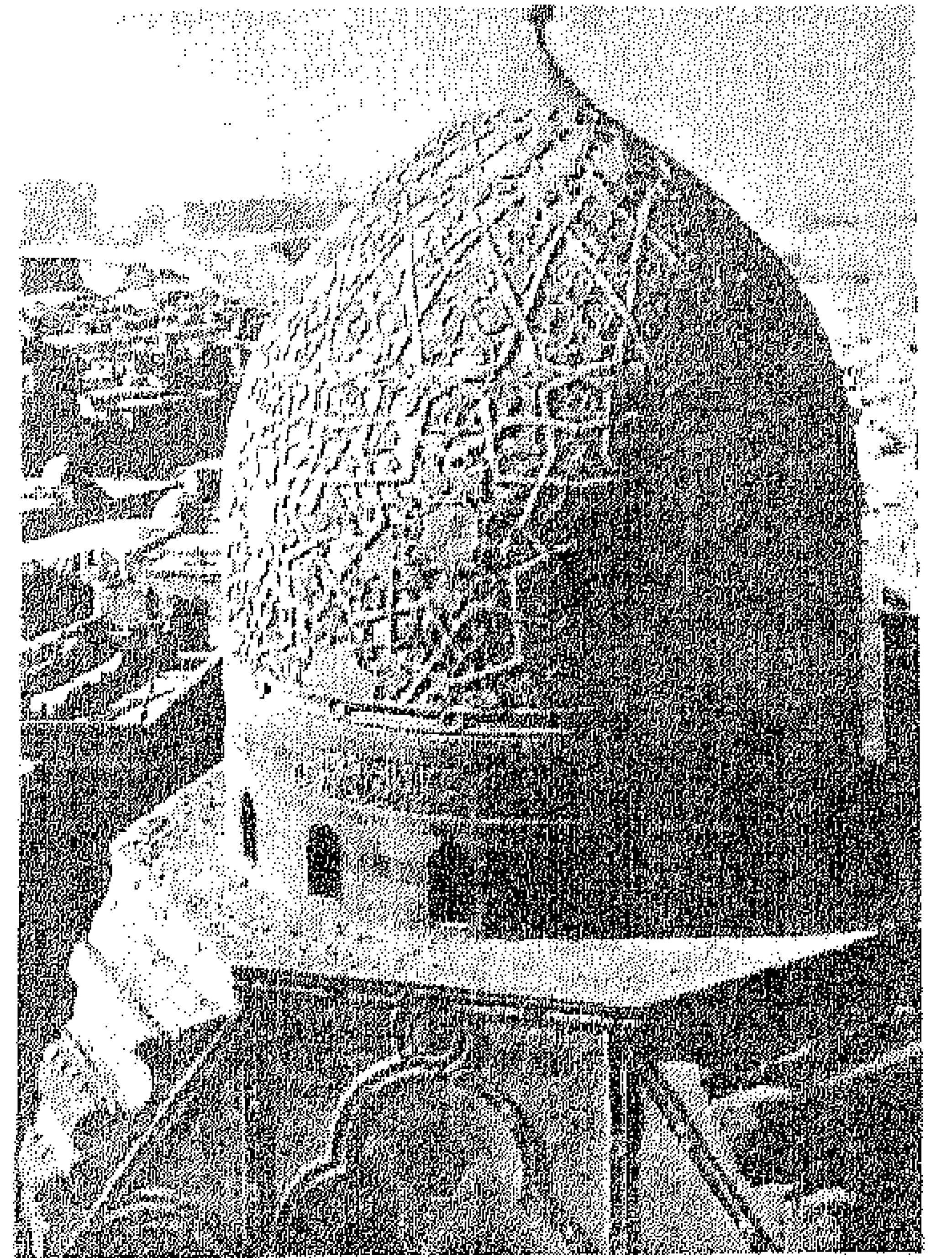
ز – قبة قايتباى ١٤٧٤م / ٨٧٩هـ : زخارف تجمع إلى النمط النجمى تشكيل نباتى توريقى

ح – قبة قانيباى الرّماح بالقلعة : زخارف مفرطة مكونة من صيغتين نباتيتين

ط – قبة قايتباى [تفصيل] : الجامة ذات الضلوع التسع والزهرات الثلاثية الوريقات داخل النجمة ذات الضلوع التسع



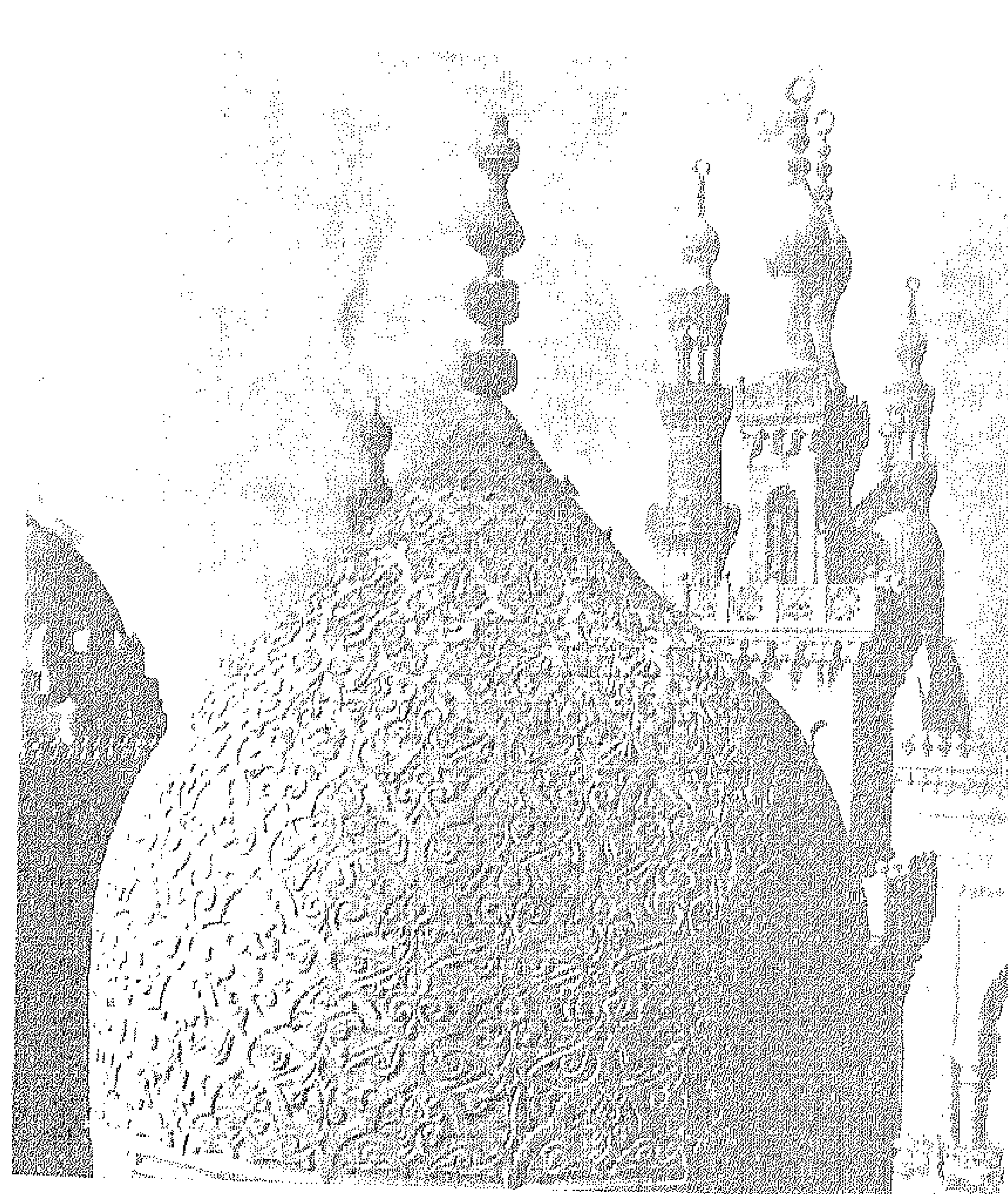




وما من شك فى أن إبراز هذه الصيغ الهندسية النجمية والحليات النباتية التوريقية المتشابكة كان يتطلب من الناحية التقنية البحتة أن تكون هذه الصيغ والحليات على مستويات مختلفة ارتفاعاً وانخفاضاً وإلا ما تحقّق هذا المظهر الجمالى الرائع .

وما نعلم أن قبابا بنيت بعد عهد قايتباى تسمو فى قيمتّها الزخرفية إلى قيمة هذه القبة وضوحا وتوازنا دقيقا بين خطوط التصميم والصياغة والصقل والنحت ، بل وجدنا نزوعا من الفنانين إلى الزخرفة المفرطة فى الحركة والحيوية التى تُبهر الناظر إليها لأول وهلة ، فبدلا من أن تكون الزخرفة من صيغة نباتية واحدة غدت ذات صيغتين نباتيتين تعلوهما صيغة بارزة صماء ذات رسوم هندسية على شكل معين (لوحة ١٢٥ ح) .

ثم كانت نقلة الحرفيين مع الفتح العثمانى إلى إستنبول فنقلوا معهم أسرار الحرفة فى زخرفة القباب(٧٦) .





الخلاصة

أول ما يشدّ انتباهنا هو أن العمارة الإسلامية فى عصور الإسلام الأولى كانت تتركز بشكل واضح على المبانى التى يقيمها الخليفة أو الحاكم ، حتى غدت قلاعه أو منازله الريفية خارج المدن وقصره الرئيسى فى داخلها دائماً المحاور التى تدور حولها مبانى الدولة كلها . بل روعى فى اختيار موقع المسجد الكبير أن يكون قريباً من قصر السلطان . وكانت الأسر الحاكمة الأولى فى الإسلام متأثرة فى فنها المعمارى بالطرز الهيلينستية «المتأغرقة» السائدة فى بلاد الشام سواء فى التخطيط المعمارى العام أو فى أساليب الزخرفة ، على الرغم من ظهور بعض الانطباعات الشرقية فى عمارتهم ، على حين نلاحظ فى ظل العباسيين والخلافات التالية تأثر العمارة بالتقاليد المعمارية التى كانت سائدة فى فارس وفى آسيا الوسطى كاستخدام الآجر للبناء وقوالب الجص للزخرفة ؛ والتشكيلات الزخرفية القائمة على ترتيب قوالب الآجر فى أشكال معينة ، وأخيراً نلمس شيوع الكسوات الخزفية والمقرنصات التى لم تستغل فى أداء وظيفة الكابولى من الناحية الإنشائية فحسب وإنما بالمثل كعنصر زخرفى بحت .

وفى بعض المناطق مثل الأناضول وشمال بلاد الشام والقاهرة نجد أن العمارة التى

استخدم فيها الحجر بقيت على مرّ الزمن لتقدم لنا صورة متزنة تتآلف فيها العناصر المحلية مع الأساليب و« البدع » الفارسية والمصرية التى تمتاز بالزخارف المتشابكة المسرفة فوق المسطحات ، تجمعها كلها وحدة الروح الإسلامية التى تحققت مع تنوع عناصر التشكيل فى المبنى الواحد على العكس من العمارة الكلاسيكية التى كانت تتحقق فيها وحدة الطراز نتيجة تكرار نفس الأشكال دون تغيير.

وامتازت العمارة الدينية الإسلامية بانطلاقها فى سلسلة من حلقات التطور السريع الذى بلغ بها مرحلة التبلور فى وقت يبدو قصيراً إذا قورن بأى طراز من طراز العمارة ، على الرغم مما نشهده من التباعد بين مراكز الحضارة الإسلامية بعضها عن بعض . ومن يتابع تطور العمارة العباسية وامتدادها يكشف فيها عن صورة لتطور المجتمع الإسلامى لا من ناحية تحوّله من مجتمع بدوىّ متنقل إلى مجتمع مستقر متحضر فحسب بل عن التطور الذى لحق الأفكار الدينية نفسها . ومن المظاهر اللافتة فى هذا الصدد عمارة المقابر والمدافن ، فقد جرى المسلمون فى العصور الإسلامية الأولى على تجنب إقامة المقابر ، وما إن أدى التطور إلى ظهور المدافن والأضرحة حتى اتجه مشيّدوها لتسويغ وجودها إلى جعلها تتخذ صورة « مقام » يضم رفات « الأولياء » أو تنكّرها فى صورة أخرى فتشيّد على أنها مبان ملحقة بمنشآت ذات طابع خيرى للخدمة العامة . وقد استقر فى الوعى الباطن لجمهور العامة من المسلمين نوع من الربط بين فخامة المدفن وقداسة الشخص الذى استقرت فيه رفاته . ومن العسير علينا تصوّر حماسة الملك تيمور وإقدامه على بناء جبانته الكبرى المدعوة « شاهى زندة » فى سمرقند على أنه محاولة لإضفاء القدسية على أسرته دون أن يكون قدرٌ من الاعتقاد فى قداستها قد استقر فى نفوس شعبه ، وهذا على الأرجح ما فكر فيه سلاطين المماليك المعاصرون لتيمور فى مصر حينما بنوا مدافنهم والمنشآت الملحقة بها دون أن يرى علماء مصر وفقهاؤها فى ذلك بأساً .

ولايتسنّى لمفسّر يبغى تفسير ماتتميز به العمارة الإسلامية تفسيرا موفقا وإدراك ملامحها إدراكا حقا دون أن ينظر إلى صلتها بالعقيدة الإسلامية بمظاهرها المختلفة حضاريا ودينيا وسياسيًّا واجتماعيا ، وما أملته تلك العقيدة على الفن المعمارى ، وتأثر هذا الفن بتلك العقيدة تأثرا لافكاك منه ولا انفصام عنه .

ويزعم إرنست جروبه أن « العمارة الإسلامية لا تعنى بالمظهر الخارجى للمبنى العناية كلها ، كما تحيط به مبانى ثانوية تحجب معالمه كالأسواق الملتفّة بالمساجد من شتى أركانها حتى تكاد تطغى عليها » . ويستطرد قائلا : « إن المبنى الإسلامى يفتقر إلى ما يوضّح شكله أو حجمه أو وظيفته ، وحتى لو كان للمبنى واجهة أو مدخل واضحان فإنهما لا يفصحان عن الكثير مما يحجبان وراءهما ، فقلّ أن نجد الواجهة تدلّ على ما ينطوى عليه المبنى ، ومن هنا يستعصى على الرائى أن يدرك من خلال السطح الخارجى للمبنى الإسلامى ما يحويه من ملامح رئيسة » .

ويستنبط المؤرخ من هذه السمات التي ابتدعها ثم جعل منها حقيقة «أن العمارة الإسلامية هي «**عمارة محجوبة**» أو عمارة لا وجود لها حين نتطلع إليها من الخارج، ولا يتمثل لنا وجودها إلا حين ندلف إليها ونشغلها». ثم ينتهي إلى أنه «على الرغم من استثناءات عن هذه القاعدة «**فالعمارة المحجوبة**» هي الشكل المسيطر على العمارة الإسلامية. والجامع الأموي بدمشق هو نموذج حيّ لهذه القاعدة، على حين تشكل قبة الصخرة نموذجا واضحا على هذا الاستثناء».

والمؤرخ جروبه كما يلذّ له أن يبالغ في التنظير يبالغ أيضاً في التعميم فيطلق المسميات اللافتة مثل قوله بأن العمارة الإسلامية «**عمارة محجوبة**». وفي الحق أن العمارة الإسلامية تعنى العناية كلها بالداخل، وهذا لايعني – كما يقول جروبه – إنها مفتوحة كلها على الصحن الداخلي، فالواجهات التي لها صفة الانفتاح على الداخل والانغلاق على الخارج تتخللها نوافذ صغيرة الحجم وفتحات كبيرة مكتسية بمشربيات للتهوية والإطلال والإشراف، وهذا كله لايخلّ إخلالا مابالحجاب. ثم لقد فاته أن المهندس الإسلامي يضع كل حجرة في تصميم البيت الإسلامي في المكان الذي ينبغي أن تحتله والذي لاتحدّده سوى اعتبارات معيشية وحرارية واعتبارات تمسّ العادات، خالقا مجسّمات يمليها دائما الاستعمال المنطقي الذي يضفي عليها جمالا مختلفا عن الجمال الكلاسيكي. فالمسقط الأوربي المماثل الذي يحدّد اتجاهات الدّرج والدهاليز والممرات بوصفها المقرّرات المؤثرة في التصميم شأنها شأن الشوارع بالنسبة لتخطيط المدينة غير ذي موضوع بالنسبة للمبنى الإسلامي الذي لايعبأ كثيرا بطريقة الوصول إلى الحجرات عن طريق الدّرج والدهاليز التي لايعيش فيها الإنسان، فماهي إلامساحات عبور، بل يُعنى بالحجرات التي يستقر فيها ويحيا ويقضي جلّ وقته. ولهذا السبب ذاته تحتل المباني في المدينة الإسلامية أيضا الموقع الذي ينبغي أن توضع فيه وفق الاستعمال المنطقي، لأن الإنسان يعيش فيها ولايستخدم الشارع إلا وسيلة للعبور. فثمة اختلاف جذري في التخطيط بين المدينة الإسلامية والمدينة الأوربية حيث الشوارع الأوربية هي المقرّر الثابت بالنسبة للتخطيط.

ونحن نجد الشوارع في المدينة الإسلامية متعرّجة ضيقة ومقسّمة إلى أجزاء مغلقة المطلّ لتوحي إلى الإنسان بقصر المشوار الذي عليه أن يقطعه إلى بغيته. ومن هنا كانت تجزئة الطريق بنقط بؤرية واضحة، كأن يكون على رأسها مسجد أو قصر أو سبيل يأخذ بنظر السّاري ويدفع عنه الملل والسأم مادام مشدودا إليه مهما طال به المسير فلا يحسّ كدّا ولاتعبا. ومن ثم كان القول بأن العمارة الإسلامية «**عمارة محجوبة**» قول مردود ليس له مايبرره عند المؤرخ الغربي لاسيما إذا ماتعمّق فن العمارة الإسلامية وعرف خفاياها وماتنطوي عليه والأسباب التي من أجلها قامت على هذه الأوضاع التي نراها.

وقليل من أشكال العمارة الإسلامية لايستجيب لأهداف مختلفة متعددة، غير أن المبنى الإسلامي جملة مهيأ لأن يتخذ العديد من الأشكال. وخير مثل على هذه الظاهرة هو

الصحون المحاطة بالإيوانات الأربعة التي تشيع في سائر المباني الإسلامية كالقصور والمساجد والمدارس وخانات القوافل والحمامات ودور السكنى . فهذا التصميم تصميم تجريدى مثالى يمكن في يسر استخدامه في شئون متعددة .

ولكن إرنست جروبه يجعل من هذه الظاهرة مايعيب به صرحا شامخا من أروع ماتمخضت عنه العبقرية المعمارية الإسلامية ، وهو مسجد السلطان حسن ومدرسته بالقاهرة ، فيقول : «تتجلى سطوة هذا التصميم المأخوذ به في ذلك الإصرار الملحّ على فرض نظام الإيوانات الأربعة عن مسجد السلطان حسن ومدرسته وإقحامه على موقع غير منتظم وغير مهيأ له ولا ملائم . وبدلا من أن يقوم المهندسون بتصميم مبنى يواكب الفراغ المتاح تمسّكوا بالتصميم المأخوذ به فحشروه حشرا بطريقة فجّة » .

والواقع أن هذا الحكم الذى يطالعنا به جروبه في مقدمة كتابه الأخير (٧٧) بعيد عن الحق لمبنى نال إعجاب الكافة وتقديرهم حتى بات نموذجا فذّا لمهارة المعمارى المسلم المصرى . إن المهندس لم يقحم تصميم الإيوانات الأربعة لأنه شيء متوارث يتناقله خلف عن سلف بل إن وراء ذلك منطقا ، فكل إيوان كان مخصصا لتدريس مذهب من المذاهب الأربعة وهذا التزام دينى لايجوز الخروج عنه . أما عن قوله إن الموقع غير ملائم لتصميم الإيوانات الأربعة ، فالأمر على العكس مما ذهب إليه ، فلقد غاب عنه أن المهندس قصد إلى هذا قصدا ليستعرض مهارته الهندسية في تطويع الموقع غير الملائم للتصميم والتغلّب على عدم انتظام الموقع ، فجعل المدخل المهيب يؤدى إلى دركاة فخمة تعلوها قبة ترحّب بالداخل أجمل ترحيب وتحيّيه أطيب تحية . ومنها يتجه الداخل يسارا ثم يمينا ثم يسارا في دهليز حتى يصل إلى الصحن المكشوف الذى تشرف عليه الإيوانات الأربعة المتقابلة . فالتواءات الدهليز هذه تجعل الزائر ينسى كل إحساس بالعالم الدنيوى الخارجى إلى أن يفضى به إلى عالم علوىّ داخلى مترع بالسكينة والصفاء .

ويذهب بعض المؤرخين إلى أن العمارة الإسلامية – باستثناء الصحن ذى الإيوانات الأربعة – لاتقوم في الأكثر على وحدة واحدة متوازنة ، فإنا نجد المبنى الأصلى لايلبث أن يغيب ليصير جزءا من تجمّع مركّب كبير . وظاهرة امتداد أى مبنى إلى أى اتجاه بإضافة وحدات متنوّعة الأشكال والأحجام إليه دون اكتراث بشكل المبنى الأصلى هى سمة تنفرد بها العمارة الإسلامية عن سائر الحضارات الأخرى . وخير مثال على هذه الظاهرة يتجلى في القصور الإسلامية الكبرى مثل طوپ قاپو سراى بإستنبول وقصر فتحپور زكرى بالهند حيث يتبين لنا من أول نظرة عدم انتظام التخطيط .

ويلقى المؤرخون الأوربيون بالا «للشكل» يؤثرونه على «الاستعمال» على حين نرى الأمر على خلاف ذلك عند المعماريين المسلمين ، فهم يلقون بالا للاستعمال أولا ثم للشكل ثانيا ، فيخضعون الشكل «للاستعمال» ولايقدمون الشكل على الاستعمال . وهذا مانلحظه جليّا في العمارة الإسلامية أجمع ، فالقاطن أولى من المقطون فيه ، وينبغى أن يكون المبنى مما يوفر الراحة والاطمئنان والمتعة للنازل فيه إذا ماجاء على هواه ووفق استعماله ومناسبا لأغراضه ،

أما أن يُفرض المبنى على القاطن فقد حرمناه لذة المتعة بما يقطن فيه ، وهذا هو منطوق الفلسفة الفنية فى المعمار الإسلامى التى آثرت الاستعمال على الشكل .

وتتميز العمارة الإسلامية بالاهتمام بالفراغات المحصورة بين الجدران اهتمامها بزخرفة مسطحاتها . وقد حرص المعمارى المسلم على خلق التوافق الهندسى فى الفراغات الداخلية على الأبعاد الثلاثة – من حيث المسطح والارتفاع – باختيار الارتفاعات التى تتناسب مع مسطحات الفراغات الداخلية ، بعكس العمارة التى يضحى فيها بتناسق الفراغ الداخلى فى سبيل المظهر الخارجى الموحّد الارتفاع فى كافة الطوابق .

ولعل أهم عنصر من عناصر العمارة الإسلامية هو « الفراغ المحدود » الذى تحصره الجدران والبائكات والعقود ، ومن أجل هذا كانت العناية بداخل المبنى تفوق تلك التى تبذل على خارجه . وتكاد معظم الزخارف – باستثناء المدخل والقبة – تُدّخر لتجميل الداخل . والزخرفة فى العمارة الإسلامية لها وظائف عدة ، غير أن أهم أثر لها ولعله أهم هدف لها هو تذويب سائر العناصر « الشكلية » الأساسية فى التقاليد المعمارية الأخرى كالإنشاء والتوازن والتعادل بين قوى الأحمال والجهود المتعلقة بتقنية البناء . ومانجده من وسائل مستخدمة فى المبنى الإسلامى تهيئ الإحساس بانعدام الوزن وأثر الفراغ المحدود وتنحّى جانبا أهمية الجدران والأعمدة والعقود بوصفها عاملا أساسيا فى إبراز جهود الحمل ، كثيرة لا حصر لها ومنها استخدام الفسيفساء والزخارف المصورة وقوالب القرميد ذات البريق المعدنى المتعددة الألوان وقوالب الحجر والملاط والنحت المفرّغ والكوى الجدارية والعقود والأعمدة الحاملة ،

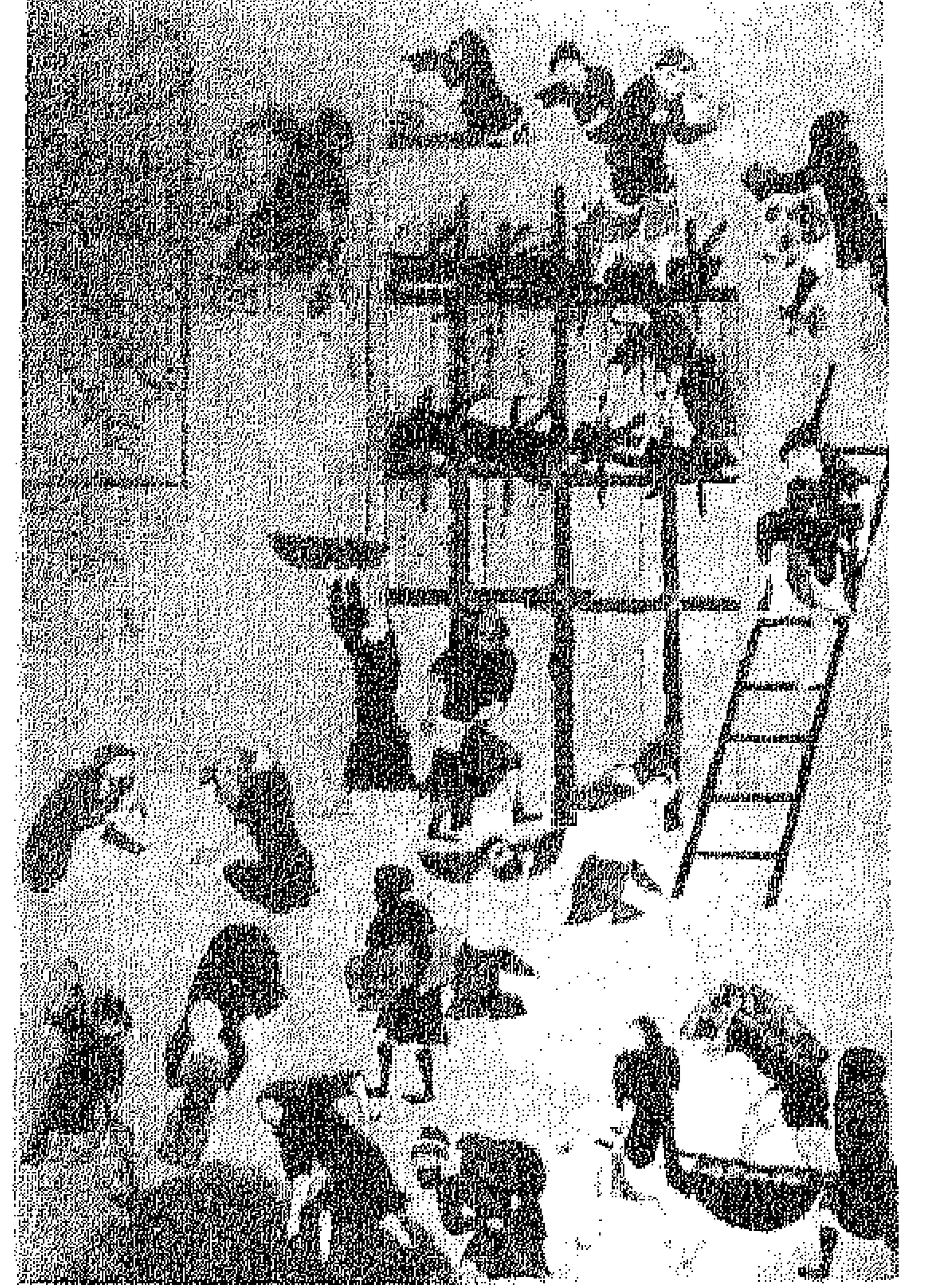
وتعدّد المعالجات الزخرفية للأسطح فى العمارة الإسلامية ، واستخدام كافة التقنيات المتاحة ، والتطوير المستمر لحصيلة الصيغ الزخرفية الشديدة الثراء من الأشكال الهندسية التجريدية والأنماط النباتية التوريقية والنقوش الدقيقة لطرز الخط المتعددة و « الألفاظ » الصرحية المفردة التى تؤدى هدفين فى آن : هدف دينى وهدف زخرفى . هذه كلها بلا أدنى شك لاضريب لها فى العمارة غير الإسلامية ، وتواكب النزوع المتوارث نحو التكرار إلى مالا نهاية ، والانتقال المستمر من فراغ إلى فراغ بلا تحديد لاتجاه معين أو لمركز معين للمبنى . غير أن هذا الأمر الأخير ليس على شيوعه فثمة حالات معينة يتحدد فيها الاتجاه مثل مانجده فى الاتجاه نحو القبلة فى المساجد ، ومانجده من اتجاه « المقعد » فى المنازل نحو الشمال لاستقبال النسيم ، ومثل مانجده من تحديد لاتجاه الحركة داخل البيوت والقصور . وإذا بلغ المرء الجدار النهائى وجد السطح الذى يقطع مسيرته مزخرفا بصيغ تمتد هى أيضا إلى مالا نهاية ليحسّ مع ذلك بأنه لايزال موصولا بالخارج .

ولعلّ ذروة هذا المفهوم المعمارى هو قصر الحمراء بغرناطة حيث لانقع فيه على مركز أو بؤرة بل هو متاهة بالغة التعقيد من القاعات والأفنية والممرات والدهاليز وأحواض المياه والقنوات تربط بين الفراغات المكشوفة والمسقوفة ومن النافورات والزخارف التى هى بلاشك أروع وأعقد ماتمخضت عنه عبقرية التصميم المعمارى الإسلامى . فإذا ماتطلّع المرء

إلى ظُلاّت المقرنصات المتدليّة التى لاحصر لها مايلبث أن يدرك على الفور أنه فى حضرة عمارة مختلفة كل الاختلاف عن أية عمارة أخرى أبدعها الإنسان ، إذ هى مجلوّة مقروءة فى وضوح ، بل إنها فى هذا المثال بالذات مفسَّرة مشروحة بتلك النقوش التى تدور حول قواعد القباب أو على أعلى الجدران معبّرة عن المفهوم الغيبى فى العقيدة الإسلامية فالعمارة الإسلامية من غير ريب تختلف عن العمارات غير الإسلامية إذ هى من فيض الإسلام ووحيه ، استملى الفنان المسلم – كما أشرت إلى ذلك من قبل – مدلولات عقيدته فجسّمها وصوّرها وأبدعها على تلك الصور التى تتحلّى بها العمارة الإسلامية والتى تميّزت بها عن سائر العمارات .

وتعد العمارة الإسلامية فى جوهرها عمارة تستهدف الجماعة ومصلحتها ، نرى ذلك فى المنشآت العديدة التى أعدّت لخدمة الجماهير ، فى حين أن بناتها كانوا يقصدون بها فى الأصل كفّارة أو تقرباً إلى الله . ومن الملاحظ بصفة عامة أن شخصية البنائين فى المجتمع الإسلامى كانت تذوب فى الجماعة ، ودليل ذلك أن مهندس البناء أو صانعه نادراً ما كان يضع توقيعه عليه ، وحتى إذا فعل ذلك تظل حيرتنا أمام الرغبة فى معرفة الدور الذى قام به فى البناء على وجه التحديد قائمة (لوحة ١٢٦ ، ٦ ملون) . وعلى الرغم من المستوى المتواضع الذى كان يعيش فيه المهندس أو الصانع فجدير بالإعجاب حقاً ألا تشيع سرقات تصميمات المبانى ، بل إن الحالات التى يقتبس فيها مهندس تصميماً من غيره أو يستعير بعض عناصره إنما هى حالات قليلة غير شائعة . وهى ظاهرة لا يجوز أن تُنسب إلى استنارة السلاطين والملوك الرعاة ، فما كان الحكام المسلمون أفضل ولا أسوأ من غيرهم فى أى مكان وأى زمان ، وإنما مردّ ذلك إلى ماكان يتميز به الصانع البسيط من مهارة وبراعة فى أداء واجبه وأمانة فى الاضطلاع بعمله ، دون أن يكون له مرشد وهاد غير أستاذ أكثر خبرة يرشده ويتولاه بالعناية حتى يقدم لنا آثاراً فنية ذات قيم باقية خالدة . والثابت أن هذه التقاليد التى تتجاوز حياة الفرد إلى حياة الأجيال المتعددة قد استمرت واستقرّت . وكان تتويج البنّاء أو المهندس أى بالمعنى العصرى «إجازته» رسميًّا ليرقى من مرتبة الصبى إلى مرتبة «المعلّم» يتم وسط مراسم خاصة ، منها أن يطوف الأستاذ به فى أحياء المدينة ممتطياً حماراً ومتّشحاً بشال من الكشمير إشهاراً لدخول فرد جديد إلى طائفة البنائين . وكأنى بڤرجيل بعد أن قاد دانتى فى رحلتى الجحيم والمطهر وطلب أن يخلفه تلميذه ومريده عند حدود الفردوس يقول له : «لا تنتظرن منى مزيداً من الحوار والتوجيه ، فمعاييرك اليوم استقامت وسلمت وتحرّرت . ولسوف يجانبك الصواب إن صدرت عن غير إلهامك . وها أنذا أنصبك سيداً على نفسك بالتاج والإكليل»(٧٨) .

لوحة ١٢٦ – منمنمة من القرن الخامس عشر من هراة تمثل تشييد إحدى البوابات . وتلفتنا القوائم (السقالات) الخشبية بعوارضها التى تحمل الألواح ليعمل البناءون من فوقها معتمدة على هيكل يُشدّ أحد أطرافها عليه بالحبال من ناحية ، وتستند من الناحية الأخرى على ثقوب فى الجدار نفسه . ونرى العمال فى أدنى اللوحة يعدّون المونة والملاط ويسوّون قوالب الطوب [مدرسة بهزاد]



نماذج العمارة الإسلامية

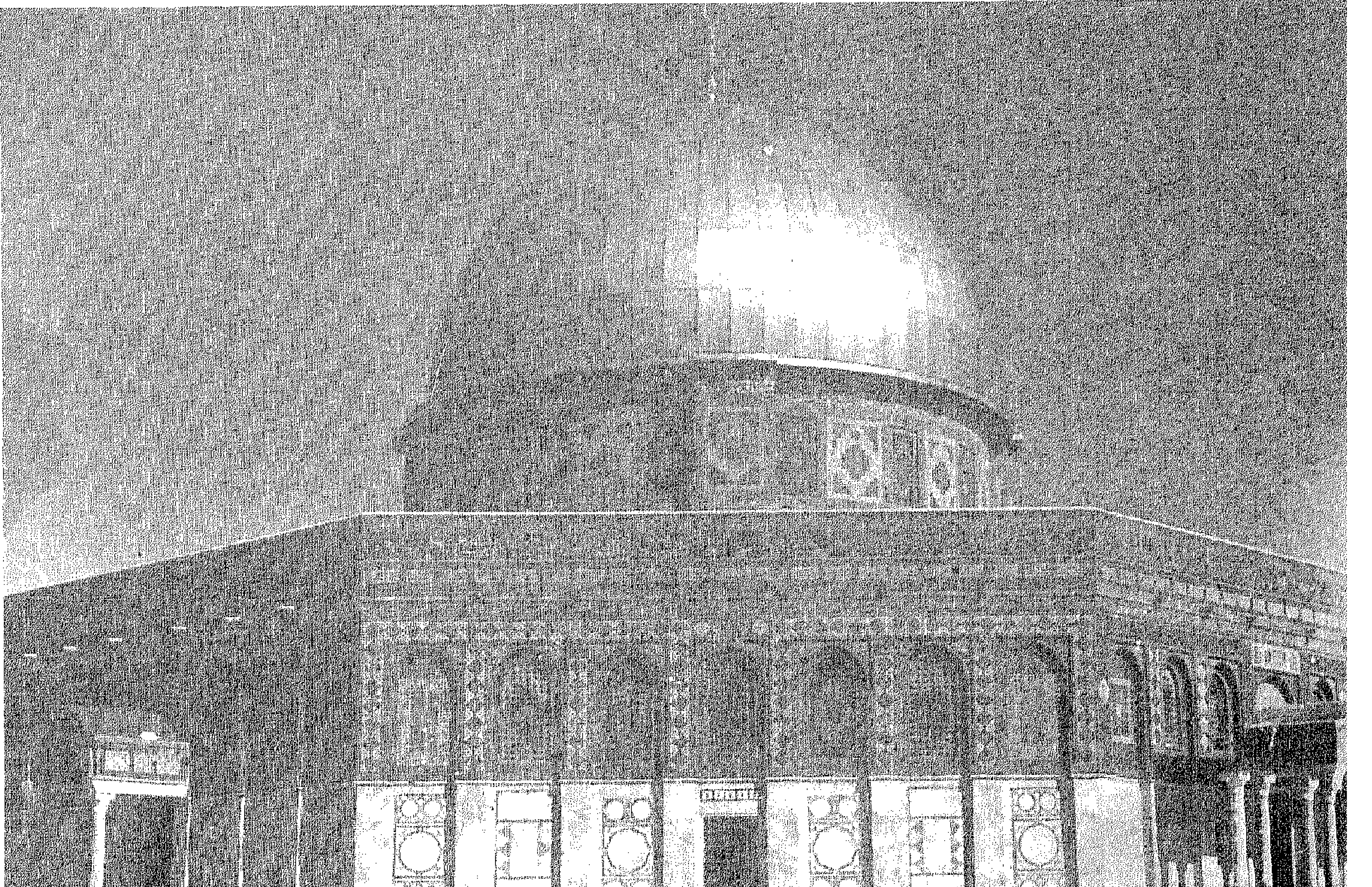
لوحة ١٦٦ – جامع السلطان حسن ومدرسته . الوجهية الشمالية تزوّقها صُفُف مستطيلة تنتهي بمقرنصات . وبها نوافذ مساكن الطلبة ، وتنتهي من أعلى بطنف عريض من المقرنصات ذات الحطّات المتعددة . ويقع باب المدخل الضخم في نهاية الطرف الغربي من الوجهية

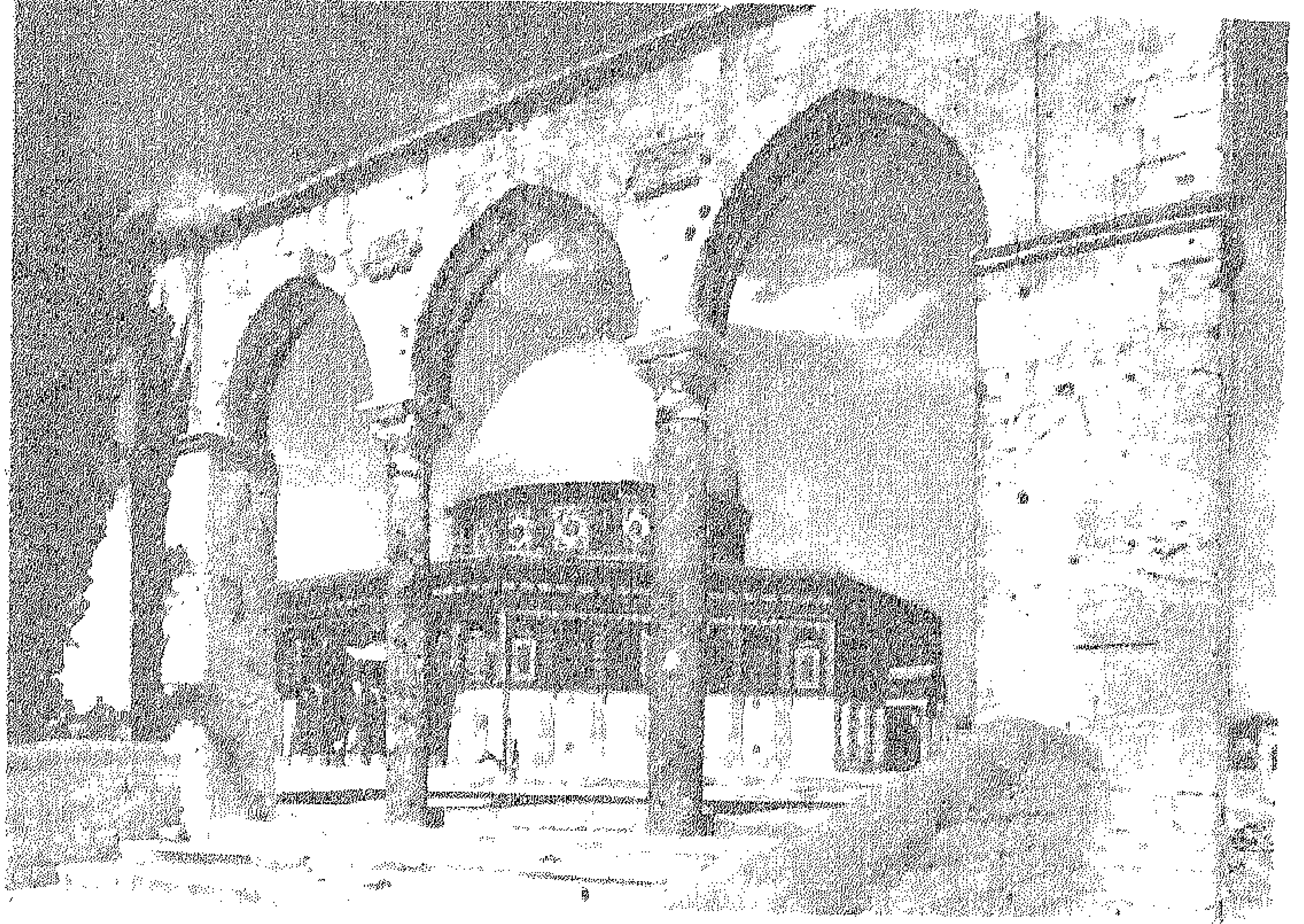
شيّد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان هذه القبة عام ٦٩١ م . ويبدو من تصميمها أنها اقتباس عن الطرز المعارية السابقة على الإسلام وخاصة عن كنيسة المدفن المقدس المستديرة والمعروفة بكنيسة القيامة فى مدينة القدس ، التى ظلت موضع تقدير المسيحيين وملتقى حجاجهم قبل ظهور الإسلام لعدة قرون .

ويتكون المبنى من فناء مركزى تغطيه قبة خشبية كبيرة وتدور حوله ممرات خارجية مزدوجة [ممشى] لطواف الحجاج . وتشير نقوش الجدران عند قاعدة البناء إلى أنه أنشئ كأثر معارى إسلامى يحيط بالصخرة المقدسة التى أسرى إليها الرسول عليه الصلاة والسلام . وتعدّ لوحات الفسيفساء التى تزيّن المبنى من الداخل من روائع ما صور من لوحات الفسيفساء الإسلامية ، وهى تعكس ألواناً متنوعة من الأشجار كالزيتون والليمون والرمان وتكوينات تجريدية غريبة من الزهور المنسقة فى أوانيها .

واكتست واجهات البناء فى عهد السلطان سليمان القانونى عام ١٥٢٠ ببلاط مزجج باللونين الأبيض والأزرق أبدعتها يد صناع من مدينة إزنيك . ونلاحظ أن الطابع الساسانى يغلب على هذه الزخارف ، بما يخالف الأثر المتأغرق البادى فى الكرانيش وفى تيجان الأعمدة الأنيقة التى تزين «الممشى» الخارجى للبناء (لوحة ١٢٧ أ ، ب وشكل ٣٤ أ ، ب) .

لوحة ١١٢٧ ، ب – قبة الصخرة بالقدس



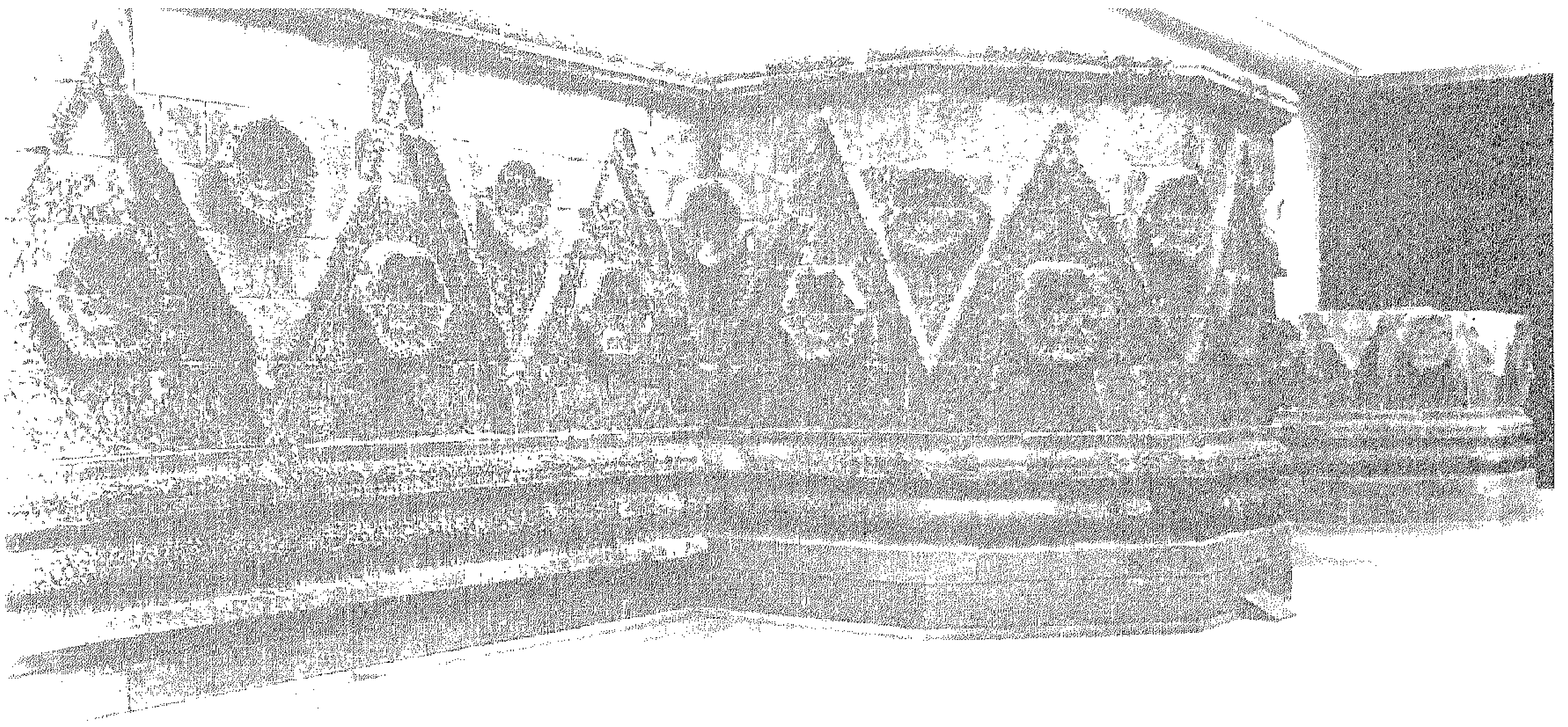


قصر المشتى

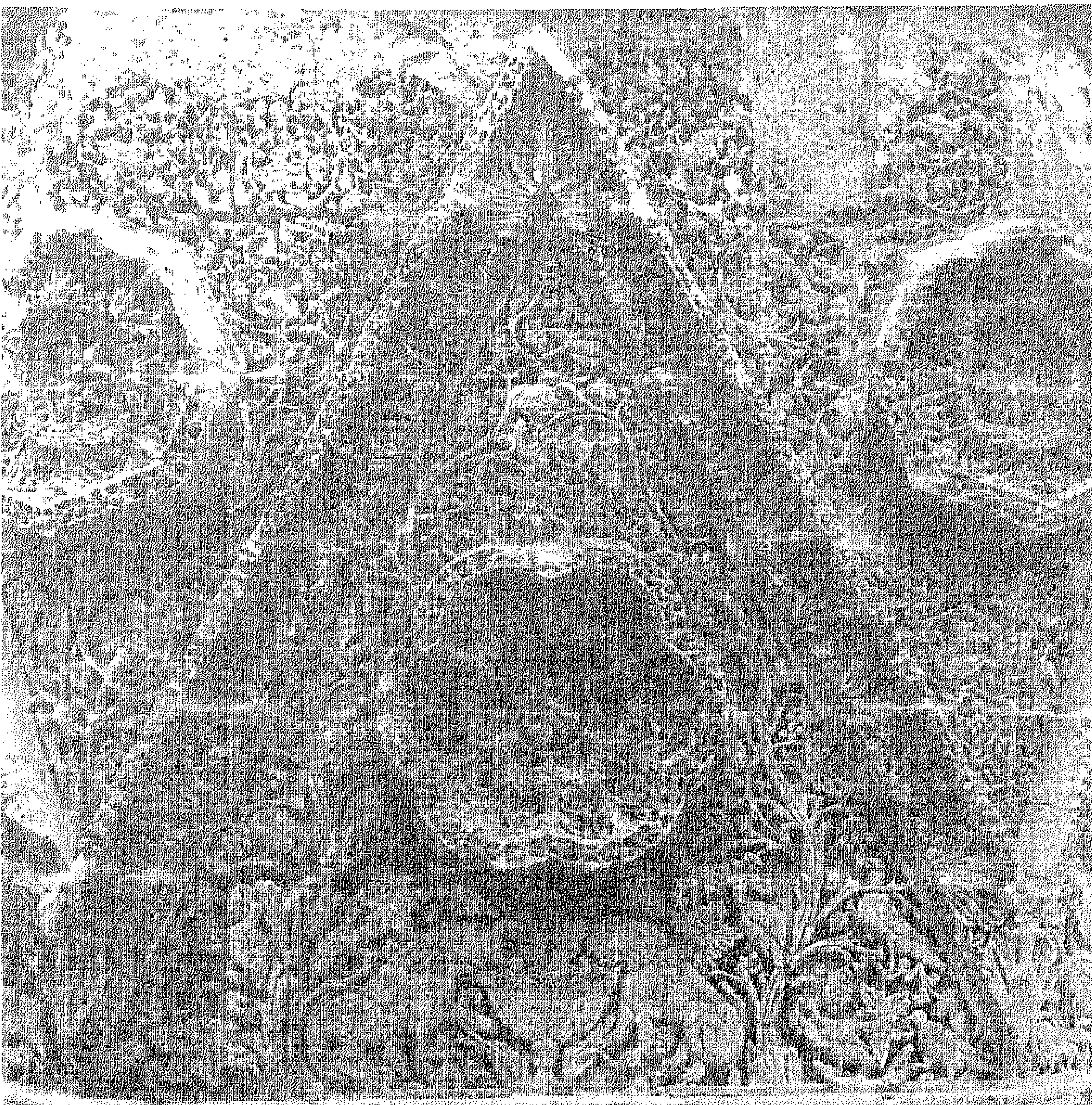
نقلت البقايا التى عثر عليها من قصر «المشتى الغربى» من عمان إلى متحف برلين الشرقية ، وتتمثل هذه البقايا فى الأفاريز البديعة لواجهة القصر التى أهديت إلى القيصر ولهلم الثانى خلال زيارته للشام عام ١٨٧٣ م .

ولم يستطع المؤرخون تحديد تاريخ بناء هذا القصر على وجه الدقة ، غير أن بعضهم ذهب إلى أنه بنى نحو عام ٧٤٠ م فى عهد الوليد بن يزيد أكثر خلفاء بنى أمية غراماً بالترف والبذخ والعربدة . وقد كشفت الحفائر التى أجريت فى الفناء الداخلى منذ نحو نصف قرن عن بعض التماثيل التى تصور مناظر مكشوفة مبتذلة ، وهو نوع من الفن لم يألفه العصر الإسلامى .

والواقع أن زخارف واجهة القصر هى أروع ما بقى من هذا البناء وأوقعه فى النفس ، وفيها يتمثل الامتزاج بين الكلاسيكية ذات زخارف الأكانثا وبين الزخارف التى تحمل الطابع الشرقى ، وهو الطابع الملحوظ خاصة فى الفن الذى يرجع إلى أواخر العصر الأموى . وربما كان من أبرز معالم هذه الزخارف سلسلة من الوريدات تختلف كل منها عن الأخرى اختلافاً طفيفاً ، ويفصل بينها شريط متصل متعرّج فى زوايا حادة بحيث يخلف كل وريدة داخل مثلث متساوى الساقين ، قاعدته مرة إلى أعلى وأخرى إلى أسفل . وتعين على إبراز جمال هذا التكوين خلفية ذات نقوش محفورة تزينها محاليق الكروم وأشجار وحيوانات تشرب من كئوس مزخرفة ، ومن بين هذه الحيوانات أسود ولبؤات ووحوش خرافية



ولما كانت أمثال هذه الموضوعات مألوفة فى الفن البيزنطى المعاصر للدولة الأموية فى عهدها الأخير ، وكانت رموزاً تشير إلى الحكم الملكى فقد استعارها الفنان العربى ، غير أننا نلحظ براعته حين يستخدمها فى رقة متناهية شاغلاً كل فراغ متاح ، وظل ذلك دأبه حتى غدا هذا الأسلوب من أبرز معالم الفن الإسلامى (لوحة ١٢٨ أ ، ب وشكل ١٦ ، ٣٥) .



لوحة ١٢٨ أ – من زخارف واجهة قصر المشتى على مبعدة ٤٠ كيلومترا شرقى البحر الميت ويبدو فيها تأثير الزخرفة البيزنطية . من الحجر الجيرى . بإذن من متحف برلين الشرقية .

لوحة ١٢٨ ب – مثلث واجهة قصر المشتى ويبدو فيه مدى تأثير الزخارف البيزنطية التى تضم أسودا متواجهة حول حوض وطيورا وأعتابا . بإذن من متحف برلين الشرقية .

لا نعرف الكثير عن الجامع الأصلى الذى بناه عمرو بن العاص بالفسطاط ، ولكن من المقطوع به أنه كان بناء صغيراً[٧٩] شيّد بأسلوب ساذج ولم يحتو على صحن .

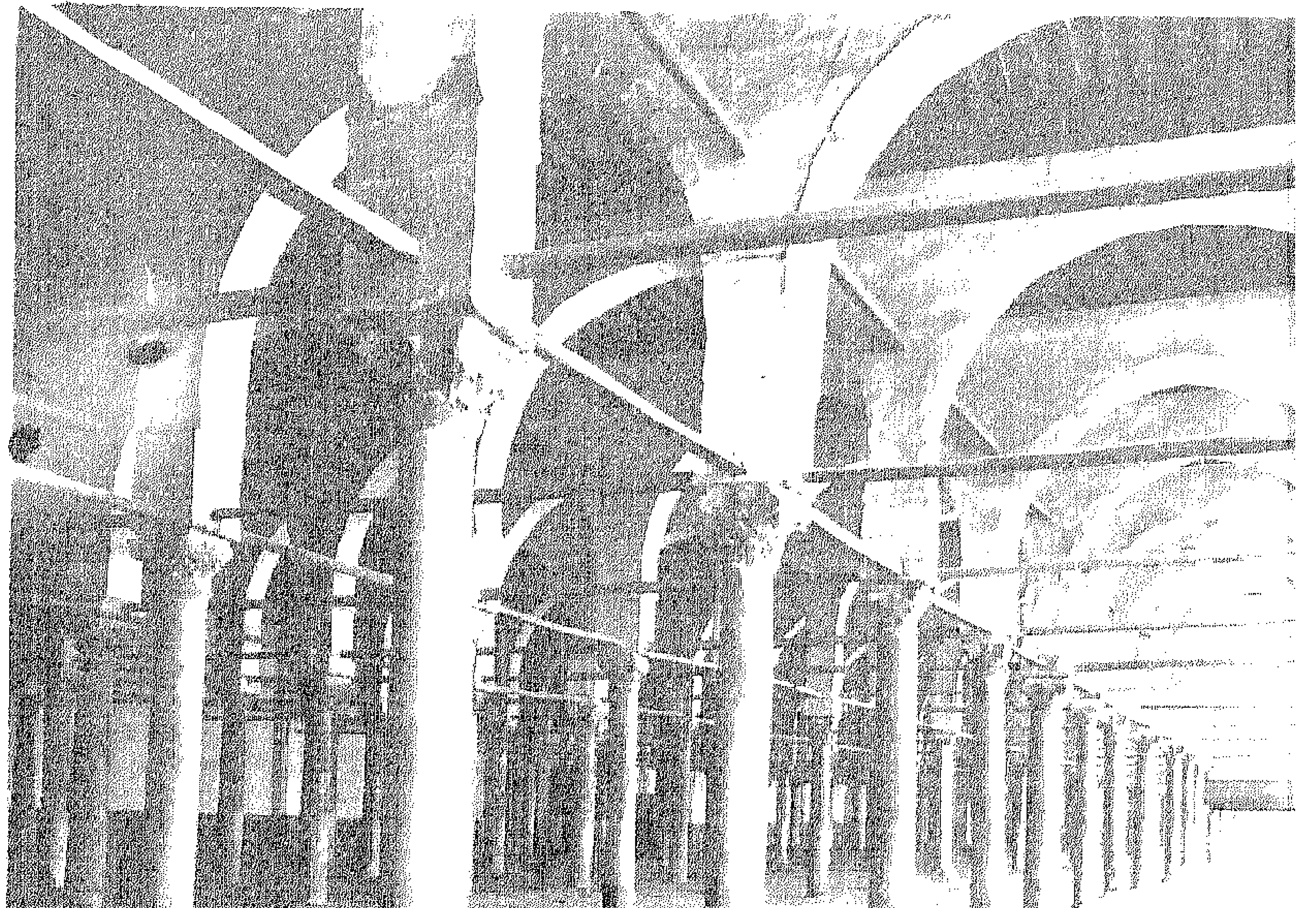
وتتميز الصورة التى عليها الجامع الآن بأن ظُلاته تكاد تتساوى عمقاً ، وأن مسقطه أقرب إلى شكل شبه المنحرف منه إلى المستطيل[٨٠] . وذلك بعد التوسع الذى أحدثه به والى مصر عبد الله بن طاهر بتوجيه من الخليفة المأمون العباسى .

ويختلف هذا المسجد عن غيره من المساجد الجامعة التى يتوحّد فيها اتجاه الأروقة وصفوف الأعمدة والبائكات فى الظلات الجانبية فى أن أروقة وبائكات الظلّة الجنوبية الغربية – والتى كانت تضم أربعة بائكات – تتعامد على اتجاه بقية الأروقة والبائكات فى الظلات الثلاث الأخرى . وتحتوى كل من ظلّة القبلة والظلة المقابلة لها على سبعة صفوف من البائكات يضم كل منها تسعة عشر عقداً تستند إلى أعمدة رخامية مختلفة الطرز . وتتكون الظلّة الرابعة من سبعة بائكات تضم كل منها أربعة عقود .

ومن المؤسف أن التعديلات المعمارية التى أدخلها المملوك مراد بك عام ١٧٩٨ م قد استصحبت هدم بائكات ظلّة القبلة وإعادة بنائها متعامدة مع الجدار ، فجاءت متعارضة مع النوافذ فى جدار القبلة مما جعله يأمر بسدّها فاحتجب الضوء المناسب من خلالها .

ومن بين العناصر المعمارية الإسلامية الواضحة فى بناء الجامع العقود المدببة التى تتجلى فى عقود النوافذ بجدار القبلة ، وكذلك الحنيات الغائرة فى بعض الجدران من الخارج .

ومن المعروف أن جامع عمرو كان أسبق الجوامع فى مصر إلى عقد حلقات الدراسة الدينية وعلوم اللغة والمذاهب السنّية الأربعة . وقد ذكر ابن دقماق أن الإمام الشافعى جلس فيه للتدريس فى القرن الثامن الميلادى (لوحة ١٢٩) .



لوحة ١٢٩ – جامع عمرو بن العاص بالفسطاط : رواق القبلة حيث نرى العقود مستندة إلى أعمدة من مختلف الطرز تربطها شدادات خشبية لمعادلة قوى رفس العقود

بنى فيما بين سنتى ٨٤٧ و٨٥٢ م وهو أكبر مسجد بنى فى التاريخ الإسلامى ، وكان يؤلف جزءاً من الحى الملكى الذى يقوم فيه قصر الخليفة المعروف باسم الجوسق الخاقانى شمالى مدينة سامرا . وكان الهدف الرئيسى من بناء هذا المسجد هو تحويل الأنظار عن مسجد أبى دلف وكان قد بنى فى سامرّا منذ عشر سنوات سابقة على مسجد المتوكل الذى تبع نهجه المعمارى عينه . ويحدثنا اليعقوبى عن هذا الجامع فيقول : «إنه حينما كانت تحين صلوات الجمعة يتزاحم أهل المدينة على ذلك الجامع حتى تبدو المدينة خالية تماماً» . ولو صح كلام اليعقوبى لكان هذا شيئاً خارقاً ، فقد كان على الكثيرين أن يقطعوا إليه مسافة لا تقل عن خمسة عشر كيلو متراً على طول الطريق الرئيسى «الشارع الأعظم» الذى كان يشق سامرا .

وكان تصميم الجامع مربعاً فى بادئ الأمر ثم أضيفت إليه زيادة خارجية . وبنى من

لوحة ١٣٠ – مسجد المتوكل «الملويّة» فى سامرا بالعراق .



قوالب اللبن ، على حين شيدت الواجهة الخارجية من الآجر تعلوها الزخارف المصنوعة من قطع الفسيفساء ولوحات الرخام وقوالب الجص المشغول . وأهم الملامح البارزة للمبنى هى المنارة أو المئذنة ذات الدرج الحلزونى المعروف باسم «الملوّية» ، وهى التى جرى الباحثون على اعتبارها من مظاهر التأثر ببناء الأبراج البابلية المعروفة باسم «الزقورات» ، ومن المحتمل أن بناء مثل هذه الأبراج كان تقليداً انتقل من العمارة البابلية القديمة إلى الحضارة الساسانية وعنهم انتقل إلى العباسيين .

وتختلف الملوّية عن المآذن العادية أو الأبراج فى أن سلّمها الحلزونى يدور حولها من الخارج – وليس من داخلها كما هو مألوف – مرتفعاً حتى ينتهى بالجوسق عند القمة . وقد ترك هذا التصميم أثره الواضح فى مئذنة جامع ابن طولون بالقاهرة عام ٨٧٦ م . وثمة ظاهرة معمارية أخرى جديدة فى هذا الجامع هى استخدام «البدنات» . [وهى الأعمدة المربعة المستطيلة القطاع] التى تقام من الحجر أو الآجر إما لتحمل سقف الجامع مباشرة ، أو لترتكز عليها عقود تحمل السقف . وقد أغنت البدنةُ المعمارى العربى عن نقل الأعمدة الأسطوانية الرخامية أو الجرانيتية من أبنية قديمة . ولجأ المعمارى الذى شيد جامع ابن طولون إلى استخدام هذه الطريقة نفسها متفادياً نقل الأعمدة من المعابد الأثرية القديمة إليه (لوحة ١٣٠ وشكل ٣٦) .

مسجد ابن طولون

شيّد فى القاهرة فيما بين سنتى ٨٧٦ و٨٧٩ م . وكان أحمد بن طولون ابن أحد المماليك الأتراك الذين نشأوا فى سامرّا ، ويعد مسجده واحداً من أندر وأجمل المبانى الإسلامية الباقية حتى اليوم . وقد أجريت بالمبنى الأصلى للجامع ترميمات كثيرة أهمها ما تم فى ظل السلطان المملوكى حسام الدين لاچين (١٢٩٧ – ١٣٠٠) . وإلى عصر هذا السلطان ينبغى أن ننسب الميضأة التى تتوسط صحن الجامع ، وكذلك المئذنة . ومع ذلك يستحيل أن يكون التشابه الظاهر بين هذا الجامع ومسجد المتوكل فى سامرّا قد جاء عفوياً بل هو يؤكد أن السلطان لاچين كان ملماً بأساليب العمارة العراقية القديمة ، إذ لم يترتب على ترميمه للمسجد تعديل جوهرى يبدّل من معالمه أو من وحدته المعمارية ، وهى ظاهرة جديرة بالتقدير . وكان الجامع متصلاً بقصر ابن طولون الذى أقيم على ما يبدو فى سفح قلعة القاهرة الحالية ويصل بين البنائين «شارع مستقيم» يوحى بأن مسجد ابن طولون كان المسجد الجامع فى القاهرة القديمة «القطائع» آنذاك ، مع أن النقش الذى يشير إلى تأسيس هذا الجامع لا يصفه إلا بكونه «مسجداً» فحسب [٥٤] . وعلى حين يختلف جامع ابن طولون عن جامع سامرّا فى أن الأول مربع الشكل بينما الثانى مستطيله ، يتشابه

جامع ابن طولون فى مساحته المربعة مع المساجد الأولى فى المدينة المنورة والبصرة والكوفة وبغداد ، غير أن هذه المساحة المربعة تشمل الزيادات الخارجية المضافة إلى المسجد .

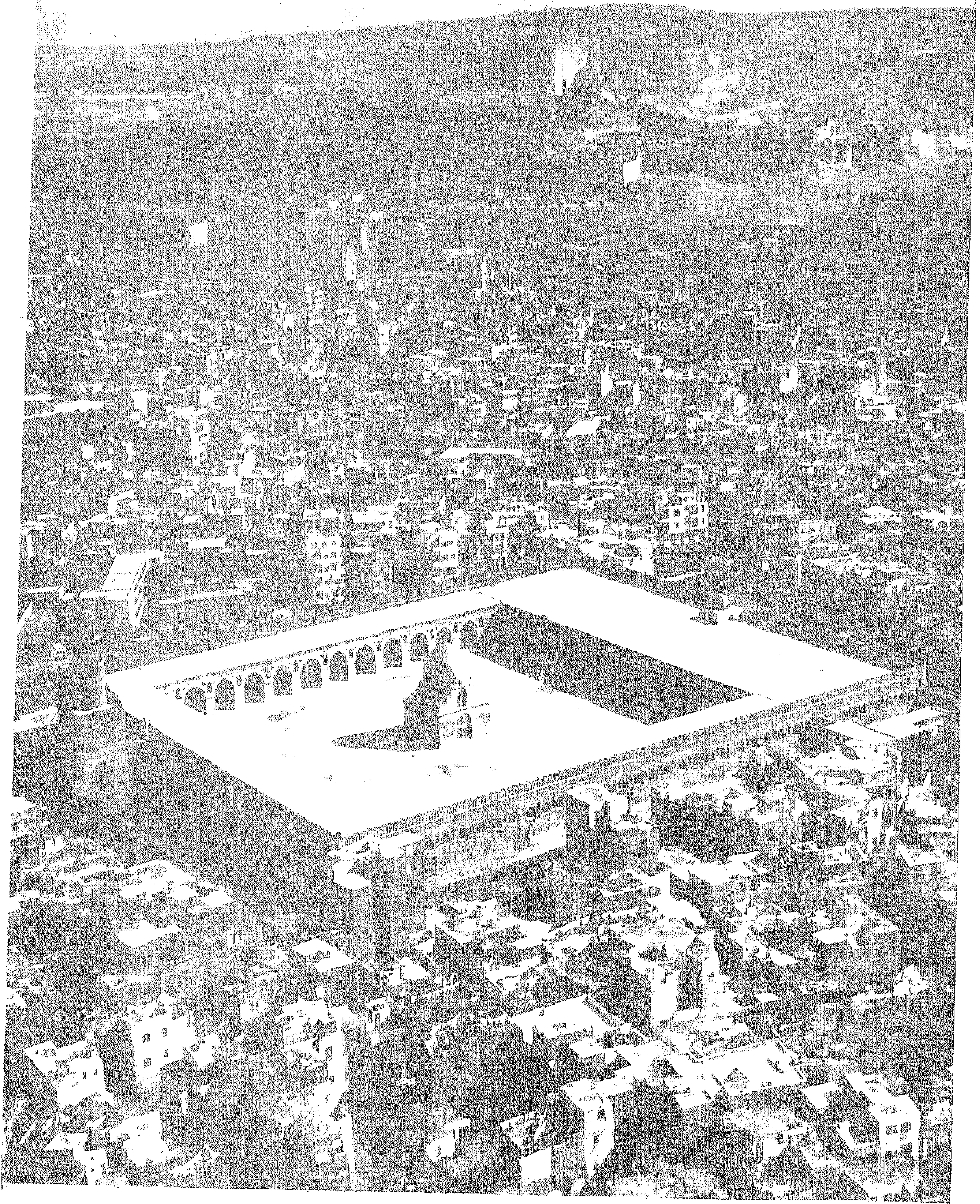
ويتكون المسجد من جزأين ، أحدهما مكشوف هو الصحن الأوسط والآخر مسقوف هو ما يدور حول هذا الصحن . والصحن المكشوف مربع الشكل(٨١) . وأعمق ظلّة فيه هى ظلة القبلة وتضم خمسة أروقة تفصلها خمسة صفوف من العقود المدبّبة [بائكات] موازية للقبلة ، تحملها «بدنات» من الآجر ذات أعمدة ملتصقة فى أركانها الأربعة لترقيق حوافيها . ويبلغ ارتفاع الجدران حتى قمم الشرفات نحو ثلاثة عشر متراً ، ويصل عدد الأبواب إلى تسعة عشر باباً . وينتظم البائكات جميعاً من الوجهين شريط من زخارف جصية يعلو قمم العقود ، وفوقه شريط مماثل من الخشب ، باستثناء الواجهة المطلّة على الصحن وأسطح الجدران الخارجية من الداخل . فالأولى يزينها من أعلاها شريط أفقى من حشوات مثمنة متلاصقة ، على حين تزيّن الثانية أشرطة من الحشوات الهندسية تحت سقف المسجد مباشرة . ويسترعى النظر فى عمارة هذا الجامع شرّافات فريدة فى طرازها تعلو الجدران الخارجية وكأنها أفراد متراصون يمسكون بأيدى بعضهم البعض ، رامزة إلى المسلمين كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضاً .

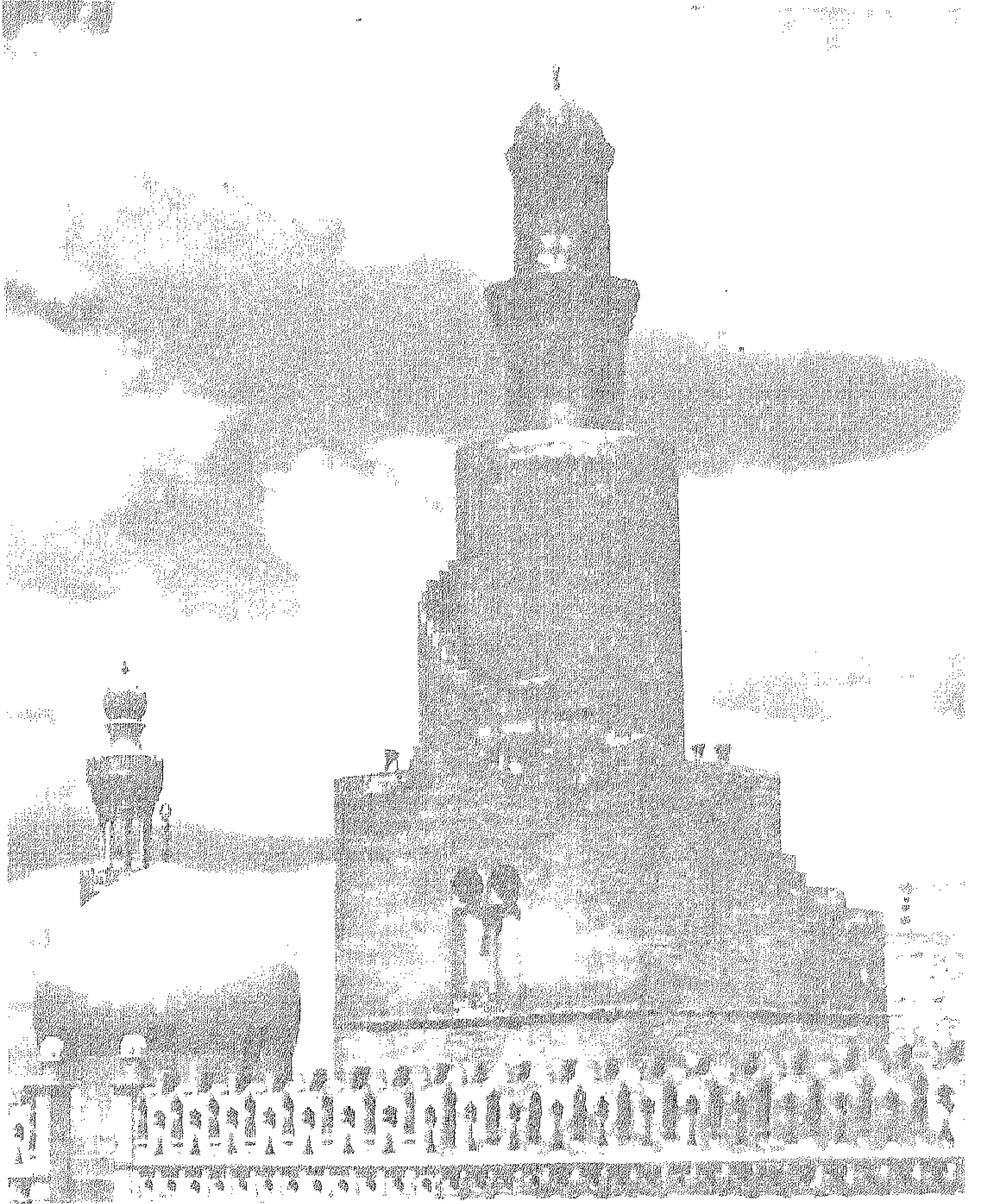
وتعلو البدنات حاملة العقود المطلّة على الصحن ، طاقات على شكل شبابيك ذات عقود مدببة تكتنفها من الجانبين حليات مستديرة مقعرة زخارفها فصوص على هيئة المروحة ، وتملؤها زخارف هندسية جصية مخرمة متنوعة الأشكال لا يتكرر فيها التصميم مرتين مما يحول بين السأم ونفس المشاهد بل يُلهب شوقه ويؤجج فضوله الفنى وينعش وجدانه (لوحة ٣٠ ، ٣١) . ويبلغ عدد الشبابيك الجصية المخرمة بالجدار الخارجى مائة وثمانية وعشرين شباكاً(٨٢) ، ومن هذه الشبابيك ثلاثة يرجّح أنها من عهد أحمد بن طوطون ويرجع باقيها إلى العصرين الفاطمى والمملوكى . وقد أطلق ابن جبير على هذه الشبابيك الجصّية المخرّمة التى ملئت فراغاتها بالزجاج الملون اسم «الشمسيات» ، ويظهر التأثر بأسلوب زخارف سامّرا واضحاً فى كافة الزخارف الجصية بصفة عامة .

وثمة نافورة فوارة غير مخصصة للوضوء تعلوها قبة كانت تتوسط الصحن المكشوف احترقت عام ٩٨٦ م . وشيد السلطان لاچين ميضأة مكانها ما زالت قائمة حتى اليوم ، وهى مبنى مربع الشكل يتوسطه من الداخل حوض مثمن للوضوء تعلوه قبة . ويضم الجامع ستة محاريب أقدمها المحراب الرئيسى الموجود فى ظلة القبلة ، وهو حنية مجوفة مكسوة بالرخام والفسيفساء يعلوها إطار من الفسيفساء تزخرفه طرز مكتوبة ، وتجذب أنظارنا الكسوة الخشبية المنقوشة الملونة فوق المحراب .

ويعد المنبر الخشبى الذى يجاور المحراب والذى أمر السلطان لاچين بصنعه واحداً من أجمل المنابر فى جوامع القاهرة وأقدمها ، ويتكون من مجموعة أشكال هندسية تضم بين فراغاتها حشواتٌ ذات زخارف بارزة أخاذة (لوحات ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ وشكل ٣٧) .

لوحة ١٣١ – منظر عام لمسجد أحمد بن طولون بالقاهرة .

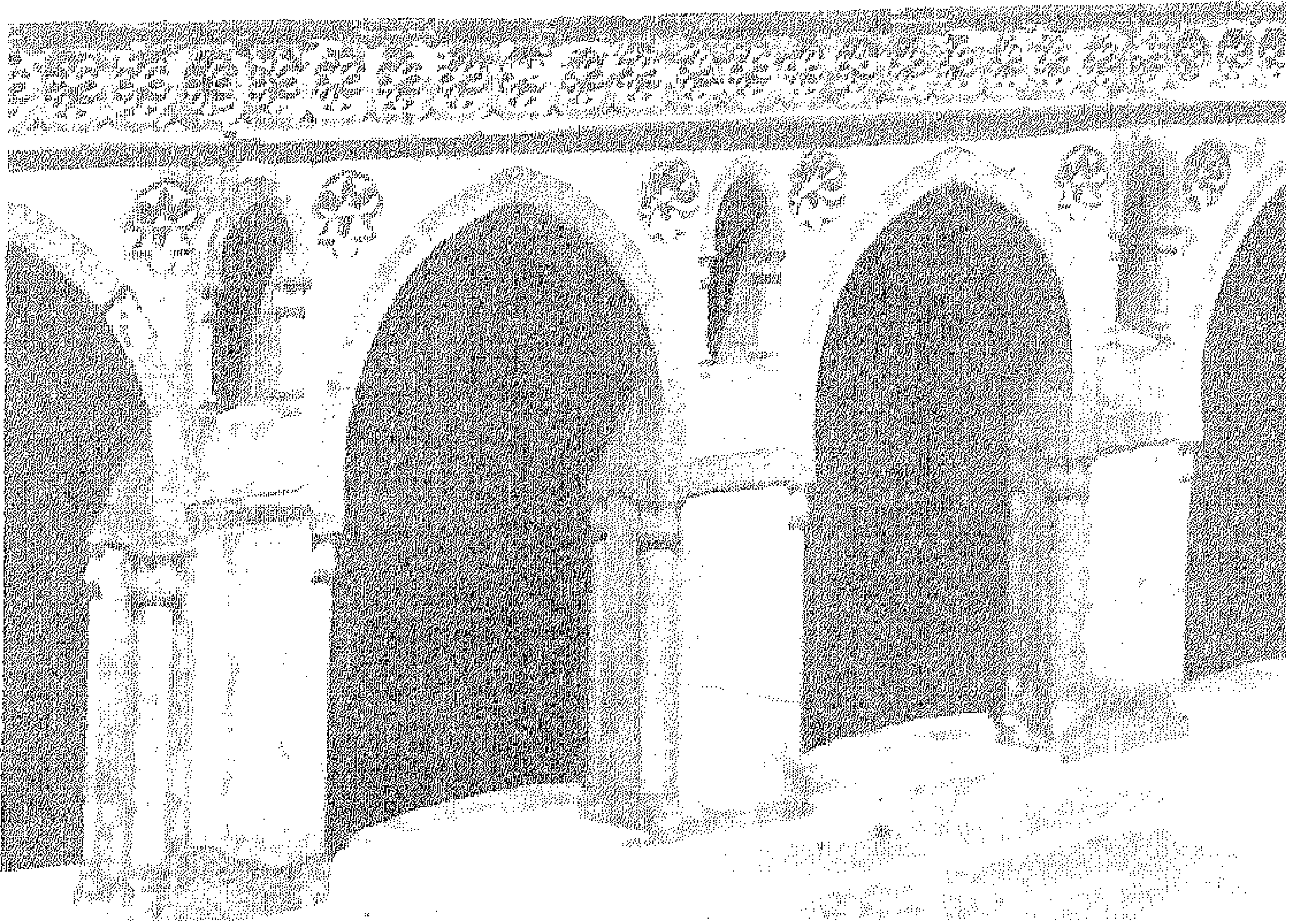




لوحة ١٣٢ – مسجد ابن طولون. واجهة رواق المئذنة المطلّة على الصحن، وتبدو فيها البدنات والعقود والطاقات والحليات المقعّرة يعلوها شريط المثمنات المتلاصقة، كما تبدو الشرافات فوق الجدران الخارجية، وتنهض المئذنة فى الخلفية بروعتها وجلالها وتفرّدها.

لوحة ١٣٣ – محراب مسجد ابن طولون.





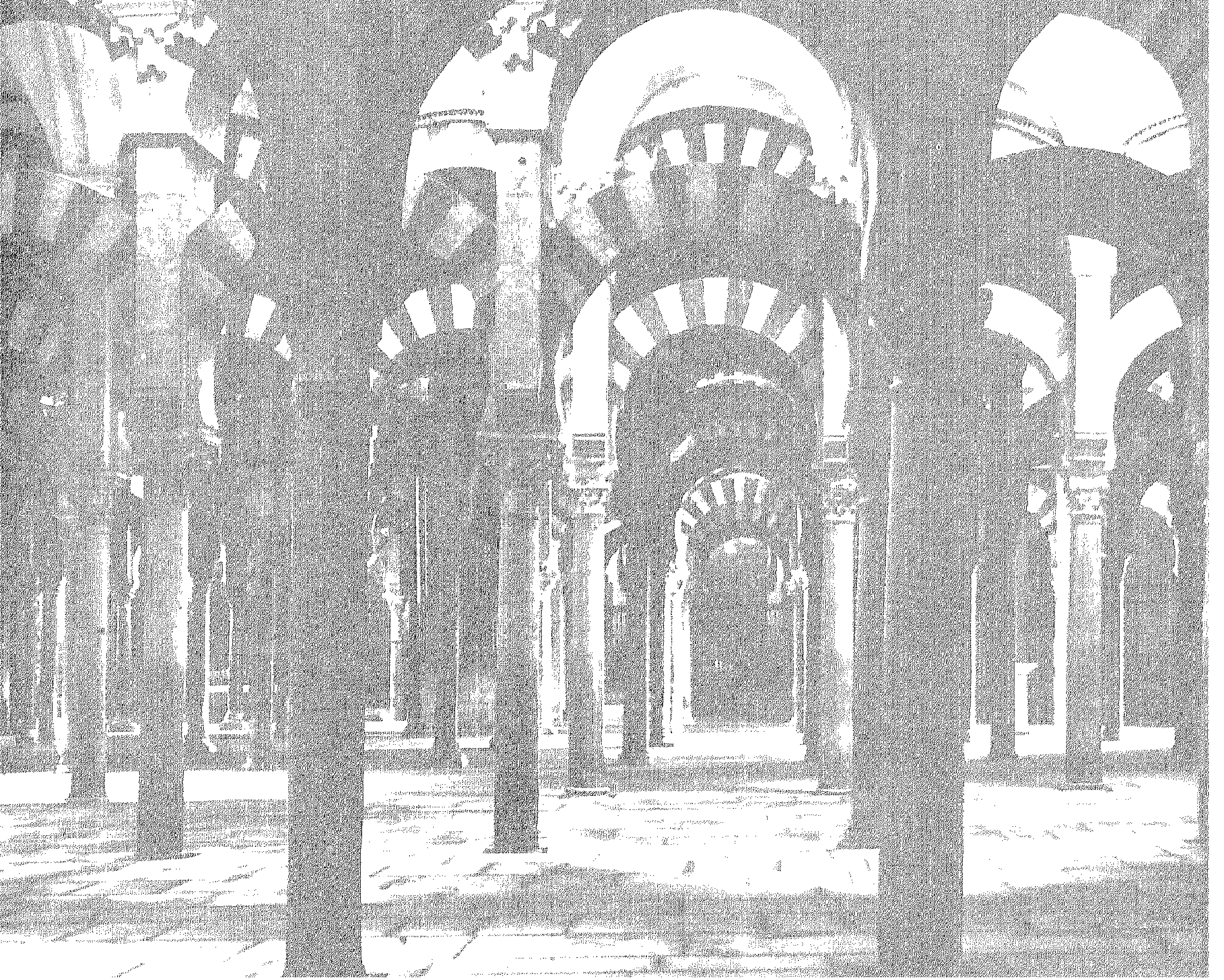
لعل مسجد قرطبة بالأندلس الذى شيّده الخليفة عبد الرحمن الداخل (٩١٢ – ٩٦١) هو خير ما يعكس عظمة ذلك العهد وازدهار قرطبة كمركز حضارى ينافس بغداد أهميتها . ونلاحظ فى بناء هذا المسجد الجامع استخداماً لبعض العناصر التقليدية مثل العقد على هيئة حدوة الفرس المكون من صنجات من الحجر الأبيض تتخللها مجموعات متماثلة فى الحجم من الآجر الأحمر . ولو أن تصميم المسجد ذاته يتبع بصفة أساسية تصميم المساجد المعروفة المعاصرة له فى العراق ومصر– حيث يقتصر بيت الصلاة على مساحة واحدة من ناحية القبلة تتكون من سلسلة من الأروقة المغطاة وأمامه الصحن المكشوف – فإنه قد تعرض لتوسيعات وامتدادات لاحقة عاصرت بناء مدينة الزهراء بظاهر قرطبة . وما زالت أطلالها قائمة كشفت الحفائر التى تمت فيها عن بقايا مسجد وعن قاعات ملكية للاستقبال وعن عدد من التحصينات العسكرية .

ويتكون الجامع الأصلى من قسمين أساسيين ، أحدهما مسقوف[٨٣] والآخر صحن مكشوف لا تحيط به أروقة ، ويضم الصحن المسقوف أحد عشر رواقاً شيدت جميعاً وبائكاتها فى اتجاه عمودى على جدار القبلة ، ويتميز الرواق الأوسط المفضى إلى القبلة بزيادة عرضه عن باقى الأروقة .

ويبلغ ارتفاع السقف الذى أقيم على عُمُد[٨٤] تسعة أمتار وقد توصل المعمارى العربى إلى هذا الارتفاع بأن أقام عقوداً عليا فوق العقود السفلى ، تفصل بينها كتل من الحجر بمقياس كاف لتوفير ركائز تتلقى أرجل العقود العليا التى فاق سمكها سمك العقود السفلى ، وبهذا أصبحت كل وحدة مكونة من عمودين سفليين وركيزتين علويتين ، وعقد أسفل وآخر يعلوه ، واستكمل المعمارى الجدران الطولية فوق العقود إلى ارتفاع بسيط أتاح له تركيب عروق خشبية عرضية غطيت بألواح خشبية لتسقيف كل رواق ، وتعمّد حجب السطح المستوى للسقف من أسفل بعمل قبوات متقاطعة زائفة تسدّ الفراغ بين العقود من الشرائح الخشبية المطلية بالجص . ولحماية السقف من أعلى ، ولتصريف مياه الأمطار ، شيّد أحد عشر جمالوناً ، يغطى كل واحد منها رواقاً ، بين كل منها والآخر مجرى مبطن بالرصاص .

وقد أدخلت إضافات على هذا المسجد جعلته يبدو وكأنه مساجد ثلاثة عاصرت بناءها سبعة أجيال متعاقبة من المعماريين ، فقد بدأ تشييده سنة ٧٨٠ م وانتهى سنة ١٠٠٠ ميلادية .

وتختلف الأعمدة مادة ولوناً ، فمنها ما هو رخامى أبيض ، ومنها المرمرى الشفاف أو الوردى أو الأخضر . وتختلف تيجانها كذلك فمنها ما هو دورىّ الطراز ، أو أيونى أو كورنثى أو مركّب ، وقد جُمعت هذه الأعمدة من أماكن شتى وخاصة من قرطاجة وإيطاليا .



لوحة ١٣٤ – الجامع الكبير بقرطبة . مشهد يبين كثافة الأعمدة والعقود المستخدمة لتغطية الجامع . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .

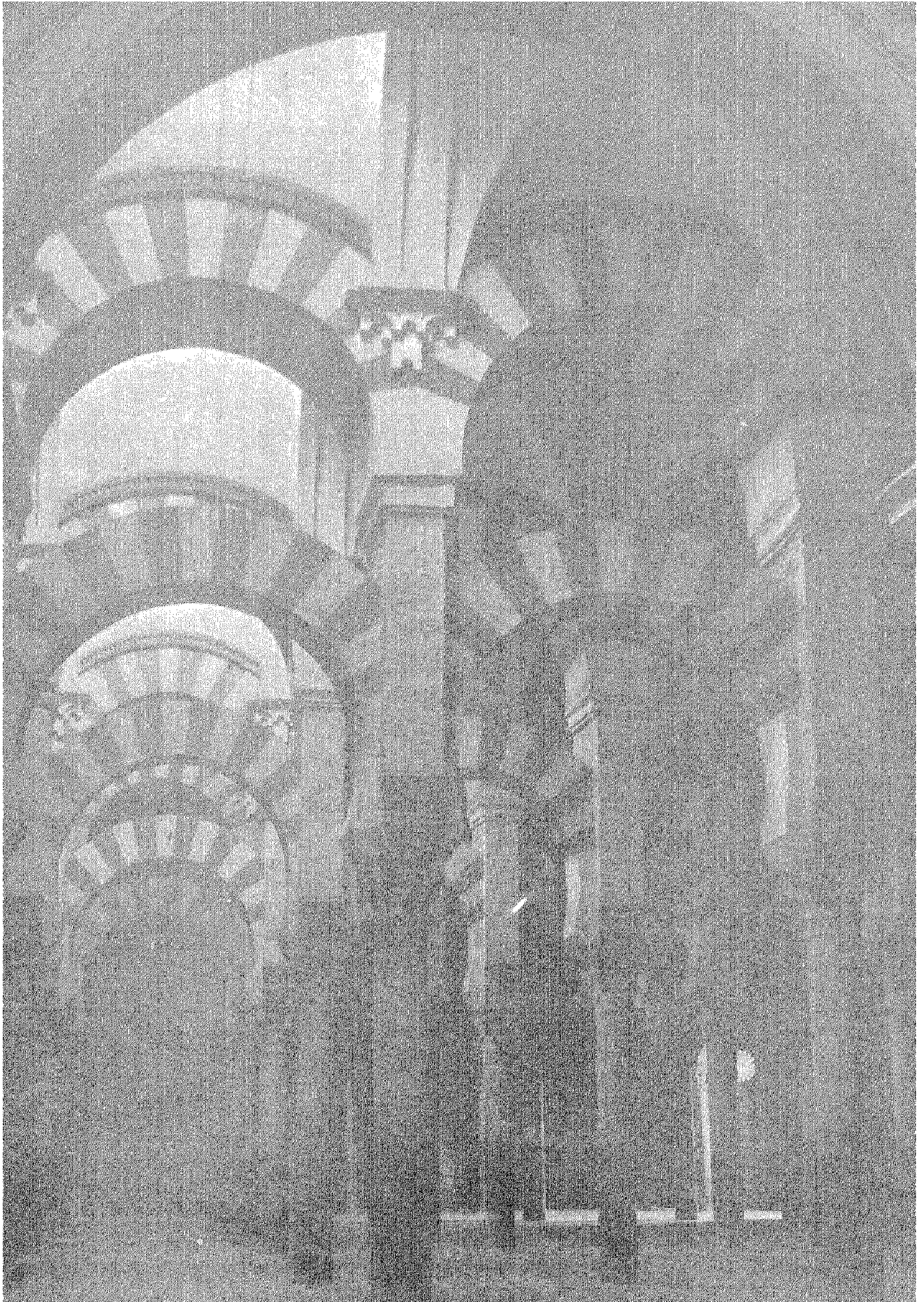
لوحة ١٣٥ – الجامع الكبير بقرطبة . منظر عرضى خلال الأروقة يوضح تركيبات العقود العليا والسفلى ، وجزء من القبوات المتقاطعة الزائفة التى تحجب سطح الجامع المسطح من أسفل . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .

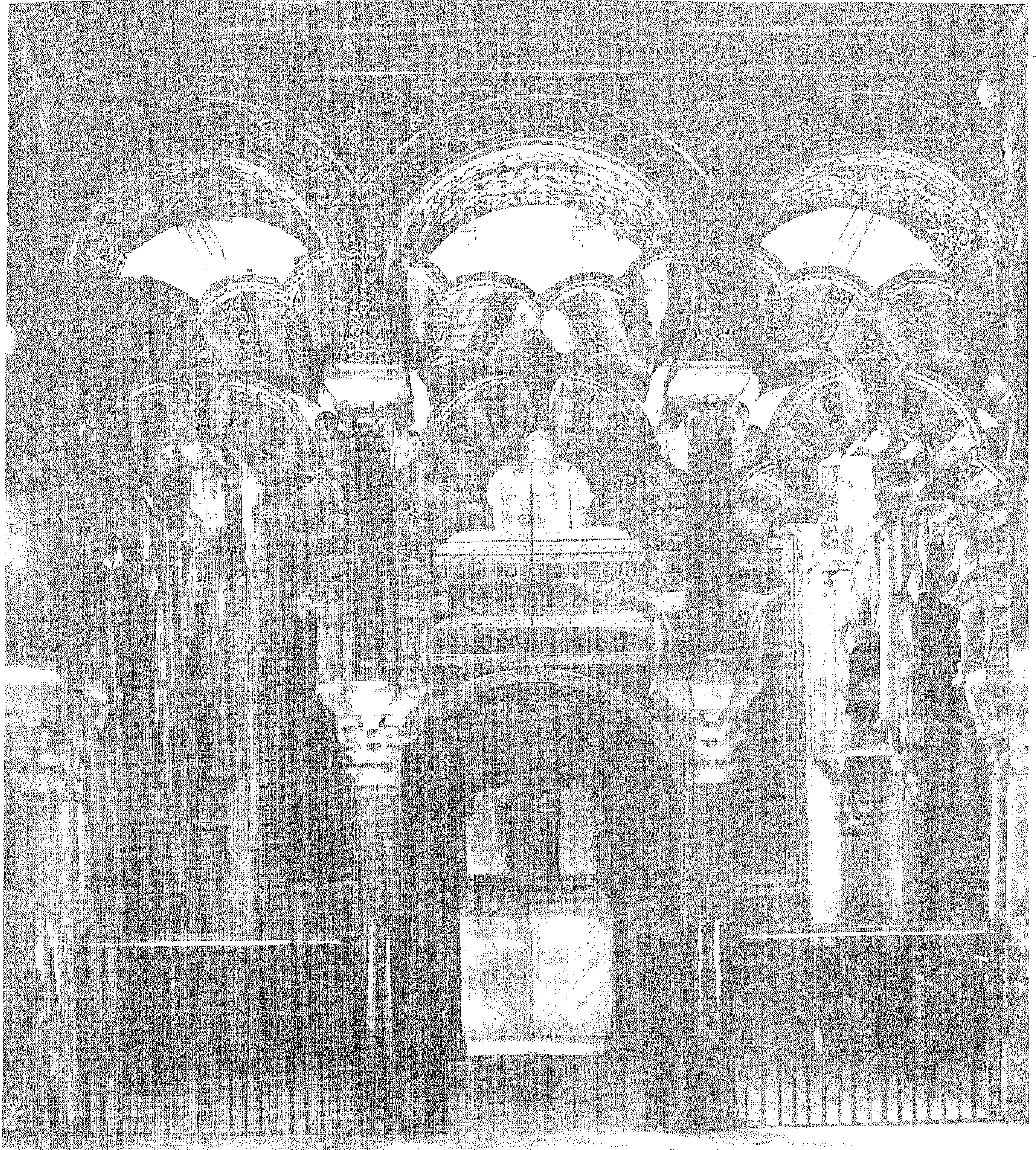
وقد أضاف عبد الرحمن الأوسط إلى المسجد جزءاً مماثلاً للجزء الأول لا يكاد يختلف معه تقريباً إلا فى أشكال العقود ، حيث جعل أحد الأقواس المزدوجة شبة دائرى ، والآخر على هيئة حدوة الفرس .

وأوصى الحكم المستنصر بالإضافة الثالثة فى جنوب الجامع مستكملاً إضافات عبد الرحمن الأوسط فى اتجاه نهر الوادى الكبير حتى بلغ الجامع ضفة النهر .

وقد نجح مهندسو المستنصر فى المواءمة بين أسلوب البناء فى القرن الثامن وبين أسلوبه فى القرن العاشر ، بحيث لا يدرك الزائر أنه قد انتقل من عصر إلى عصر .

وجاء المحراب آية من آيات الجمال المعمارى ، مهّد له المهندس بثلاثة عقود متتالية تبعث الهيبة فى نفس المقبل عليه . ولم يلجأ المعمارى فى بنائه إلى نحته حنية مجوفة فى الحائط شأن كل المحاريب ، ولكنه اختار له شكل مقصورة يؤدى إليها باب زخرفى معقود على هيئة





حدوة الفرس . ويستند العقد إلى قاعدتين من الرخام . وأحاطه من أعلى بالزخارف والكتابات العربية . وحلاّه بالفسيفساء التي أهداها إمبراطور بيزنطة لتزيينه . وإن كان العمال العرب هم الذين اضطلعوا بتركيبها . ويغلب اللون الأزرق العربي على التكوين كله . ويليه اللونان الذهبي ثم الأحمر . وكسيت الأجزاء السفلى من المحراب بالرخام الأبيض تعلوها عقود زخرفية صماء . ثم إفريز تزينه الكتابة يليه إفريز زخرفي صغير . وما أشبه سقف هذا المحراب بالمحارة المنحوتة فى قطعة حجر واحدة . ولا يفصل بين الجامع المسقوف والصحن المكشوف أبواب . وإنما يفضى أحدهما إلى الآخر عن طريق العقود . وقد اشتهر الصحن المكشوف باسم «فناء النارنج» لما يحويه من أشجار البرتقال . (لوحات **١٣٤ . ١٣٥ . ١٣٦ . ١٣٧ . ١٣٨ . ١٣٩ . ١٤٠ وشكل ٣٨)** . وكم عرانى الأسى حين مررت بمدينة قرطبة ولمست فيها مسحة الحزن التي أثارت من قبل محيي الدين بن عربي فتلبّث عند باب مدينة الزهراء مطالعاً قول الشاعر :

دِيارٌ بأكناف المغيب تلمَّعُ … وما إن بها من ساكن وهى بلقعُ
ينوح عليها الدهر من كل جانب … فيصمت أحياناً وحيناً يُرجِّعُ
فخاطبت منها طائراً متغرّداً … له شجن فى القلب وهو مُرَوَّعُ
فقلت : على ماذا تنوح وتشتكى ؟ … فقال : على دهرٍ مضى ليس يرجع

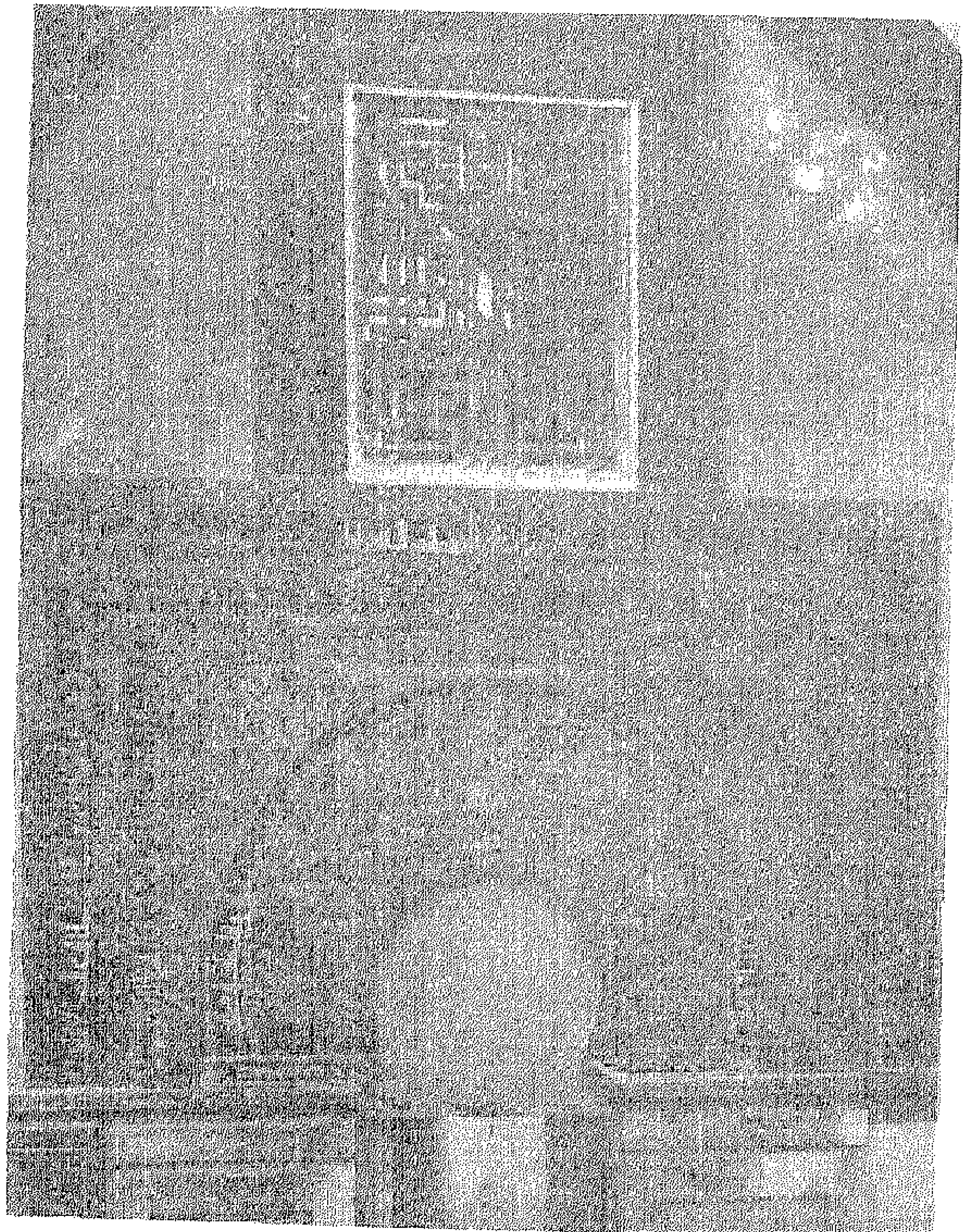
وما أكثر ما سجله الشعراء والكتاب شعراً ونثراً لهذه الظاهرة الموجعة :

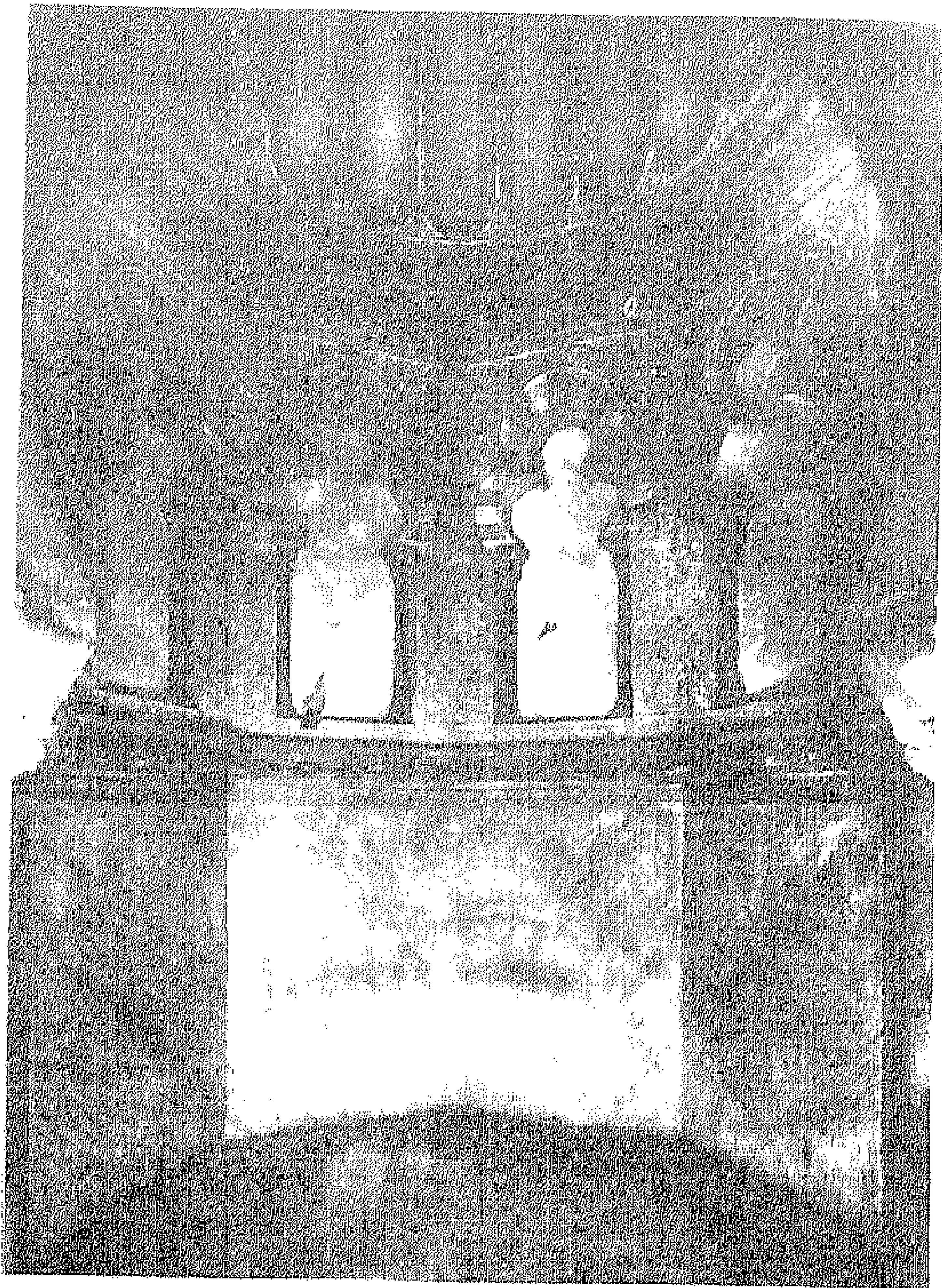
أأسىً على مافات أم تى سجيّةٌ … ترى الدهر لايرضى لذلك تجزعُ .

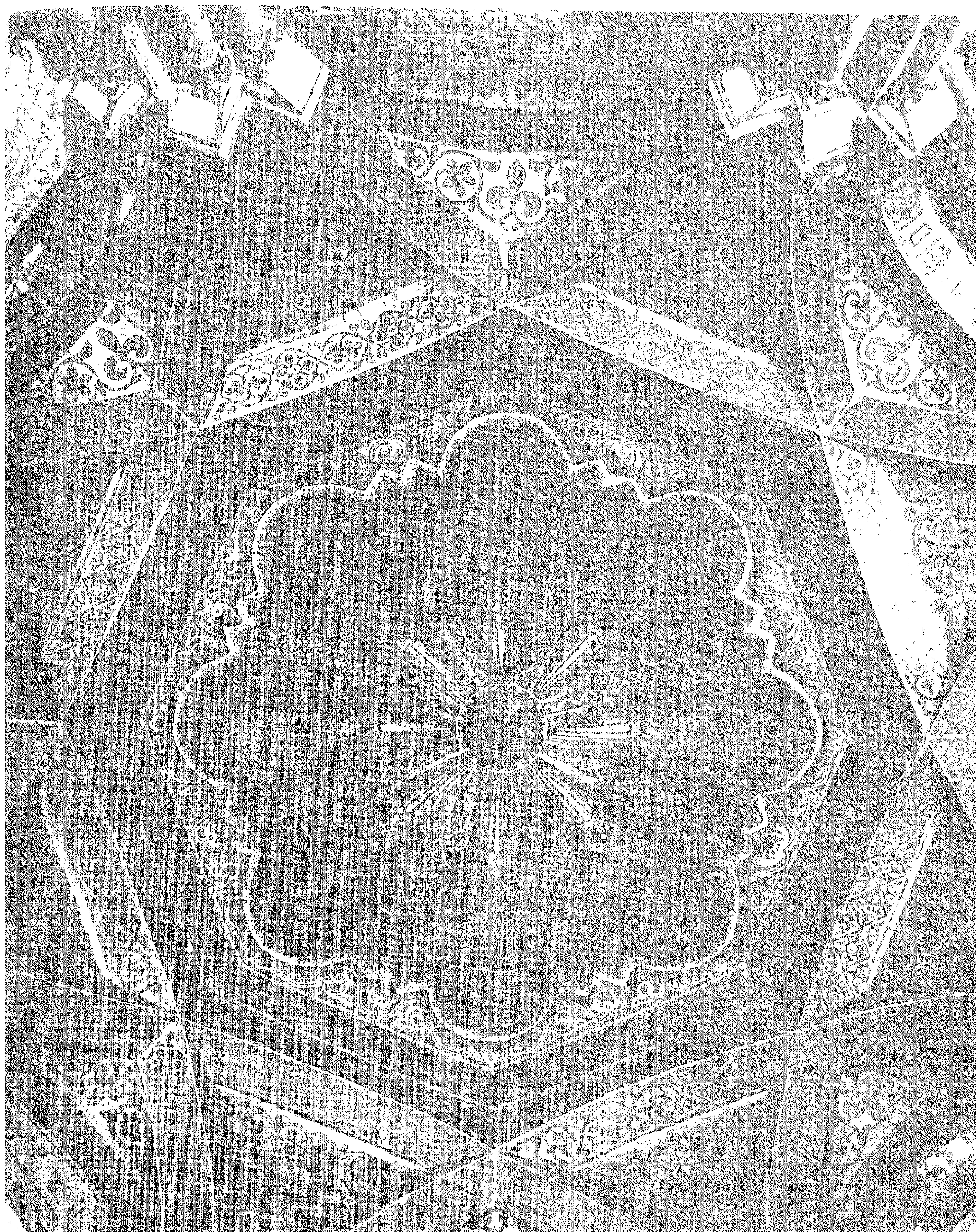
لوحة ١٣٦ – محراب الجامع الكبير بقرطبة . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا .

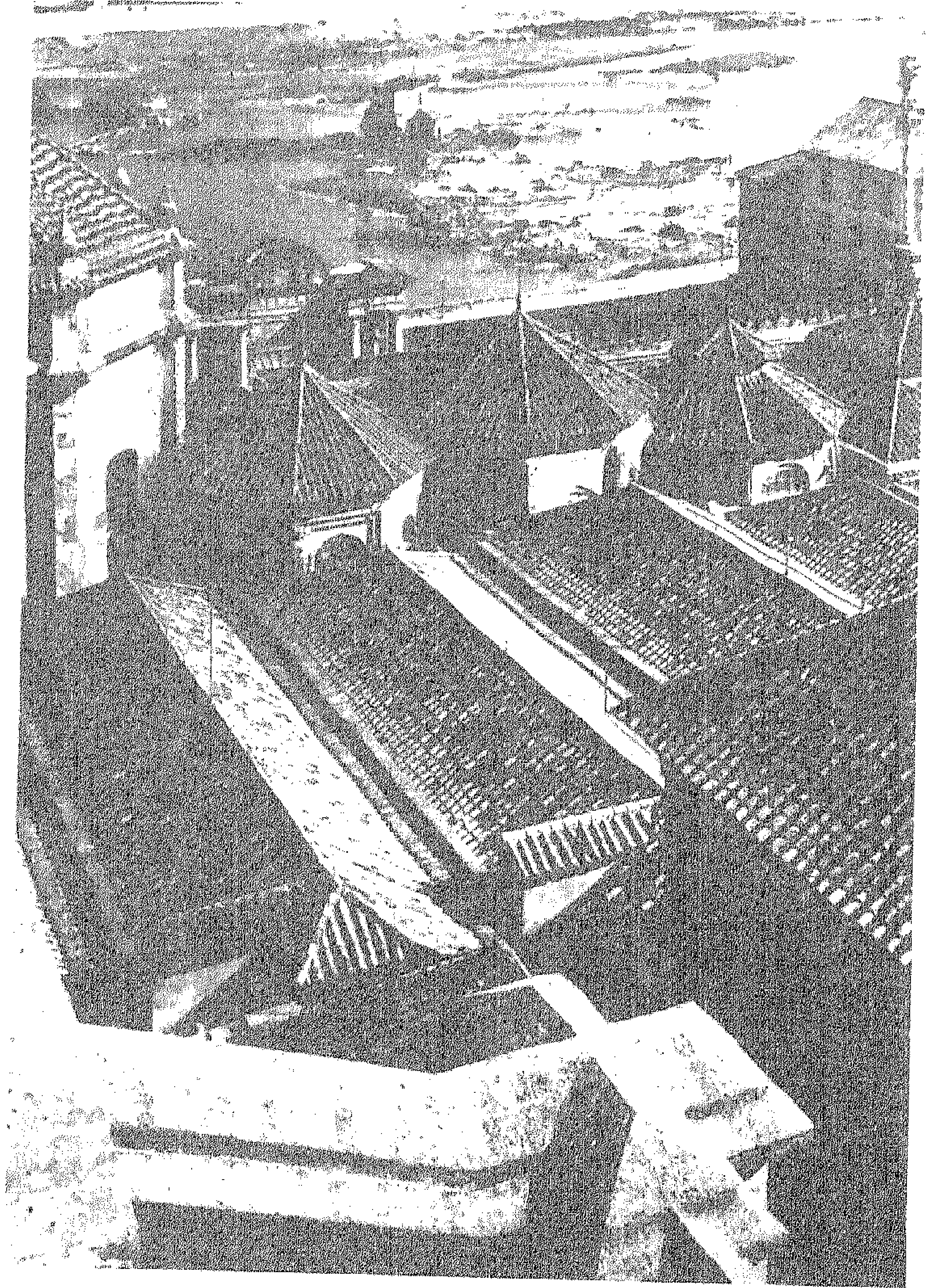
لوحة ١٣٧ – محراب الجامع الكبير بقرطبة [تفصيل]

لوحة ١٣٨ – محراب الجامع الكبير بقرطبة [تفصيل]









لوحة ١٣٩ – الجامع الكبير بقرطبة . زخارف قبة المحراب .
لوحة ١٤٠ – الجامع الكبير بقرطبة . قباب المقصورة والأسقف المسنّمة

الجامع الأزهر بالقاهرة

شيّد ما بين سنتى ٩٧٠ و٩٧٣ ، وكان الهدف الأول من بنائه هو إقامة مسجد خاص لقصر الخلافة الفاطمية ، غير أنه ما لبث أن تحول عام ٩٨٨ إلى مركز للدعوة الإسماعيلية فى عهد الخليفة الفاطمى العزيز بالله . وكان مسقط الجامع الأفقى وقت إنشائه مكوناً من ثلاثة إيوانات حول الصحن : يتكون الشرقى منها من خمسة أروقة وكل من الإيوانين الجنوبى والشمالى من ثلاثة أروقة ، ويتوسط الباب الرئيسى الذى كانت تعلوه المنارة الحد الغربى للجامع . وبأعلى الجدران نوافذ جصية مفرغة بأشكال هندسية بينها حشوات يحيطها إفريز عليه آيات قرآنية كتبت بالخط الكوفى المزخرف ، وما زالت بقايا هذه النوافذ موجودة إلى

الآن تحدد جدران الجامع القديم . ويقطع إيوان القبلة مجاز[٨٥] يتجه مباشرة إلى المحراب ارتفعت عقوده كما ارتفع سقفه عن مستوى بقية الإيوان . وحلّيت بطون عقوده بآيات من القرآن الكريم مكتوبة بالخط الكوفى ، كما زينت واجهات عقوده بزخارف نباتية . وعقود هذا المجاز هى الباقية بهذا الإيوان دون غيرها من بين عقوده القديمة . وفى نهاية المجاز يقع المحراب القديم الذى ظل محتجباً سبعة قرون خلف كسوة خشبية تغطى طاقيته ، ما إن أزيلت حتى ظهرت نقوشه وكتاباته ، وحول عقد المحراب كتابات بالخط الكوفى المزهر. وتتكون زخارف المحراب من وريقات نباتية مدببة شبيهة بأنصاف المراوح النخيلية المنبثقة من سيقان متعرجة متقابلة . وتتوسط رأس المحراب ورقة نباتية كبرى على هيئة مروحة نخيلية تعلوها ورقة كبرى أخرى مقلوبة على هيئة قنديل أو مشكاة . وقد أصيبت الزخارف الجصية التى كانت تزين أروقة القبلة بكثير من التلف والتخريب إثر الترميمات التى تمت خلال القرن التاسع عشر ، غير أن الراجح أن الزخارف التى ما زالت فى كوّة المحراب – أو جزءاً كبيراً منها على الأقل – هى الأصيلة القديمة . والقبة التى تعلو المحراب قبة مملوكية مزخرفة حلت محل القبة الفاطمية القديمة ، وكان بطرفى هذا الإيوان قبتان لم يعد لها أثر.

ولم ترتكز أطراف العقود مباشرة على تيجان الأعمدة بل على مجموعة تعلو هذه التيجان تتكون من مدّادة[٨٥] تعلوها طرفة[٨٦] ، وتقع أسفلها قرمة (طبلية)[٨٦] ، وقد استطاع البنّاء رفع سقف المسجد إلى ما يزيد على ضعف ارتفاع الأعمدة مع تيجانها وقواعدها ، وذلك بإضافة هذه المدّادات من جهة ، ومن جهة أخرى باتخاذ العقود المدبّبة ذات المركزين . وتتصل شدّادات خشبية بين أطراف العقود وتربطها عند مستوى المدّادات . وقد تبدو هذه الشدّادات وكأنها مقحمة على البناء ، غير أنها فى الحق كانت تؤلف جزءاً من المبنى الأصلى القديم .

وتنسب الزخارف والكتابات الكوفية بمؤخرة إيوان القبلة من الداخل إلى الحاكم أو إلى العزيز بالله ، وهى الزخارف التى طغى عليها التجديد فشوّه أكثرها .

وقد تمت أول إضافة للمسجد فى عهد الخليفة الحافظ لدين الله الذى لم يجد متسعاً سوى الصحن فأضاف إليه رواقاً يحيط به من جوانبه الأربع وقبة على رأس المجاز حفلت جوانبها بالزخارف والكتابات الكوفية التى تعد أجمل نماذج الخط الكوفى فى العصر الفاطمى ، وكلها آيات من القرآن الكريم ، وقد أجريت بها عدة إصلاحات . وامتلأت جوانب العقود بزخارف نباتية من سيقان وأوراق محوّرة تنبثق منها أشكال الفواكه والأزهار[٨٧] .

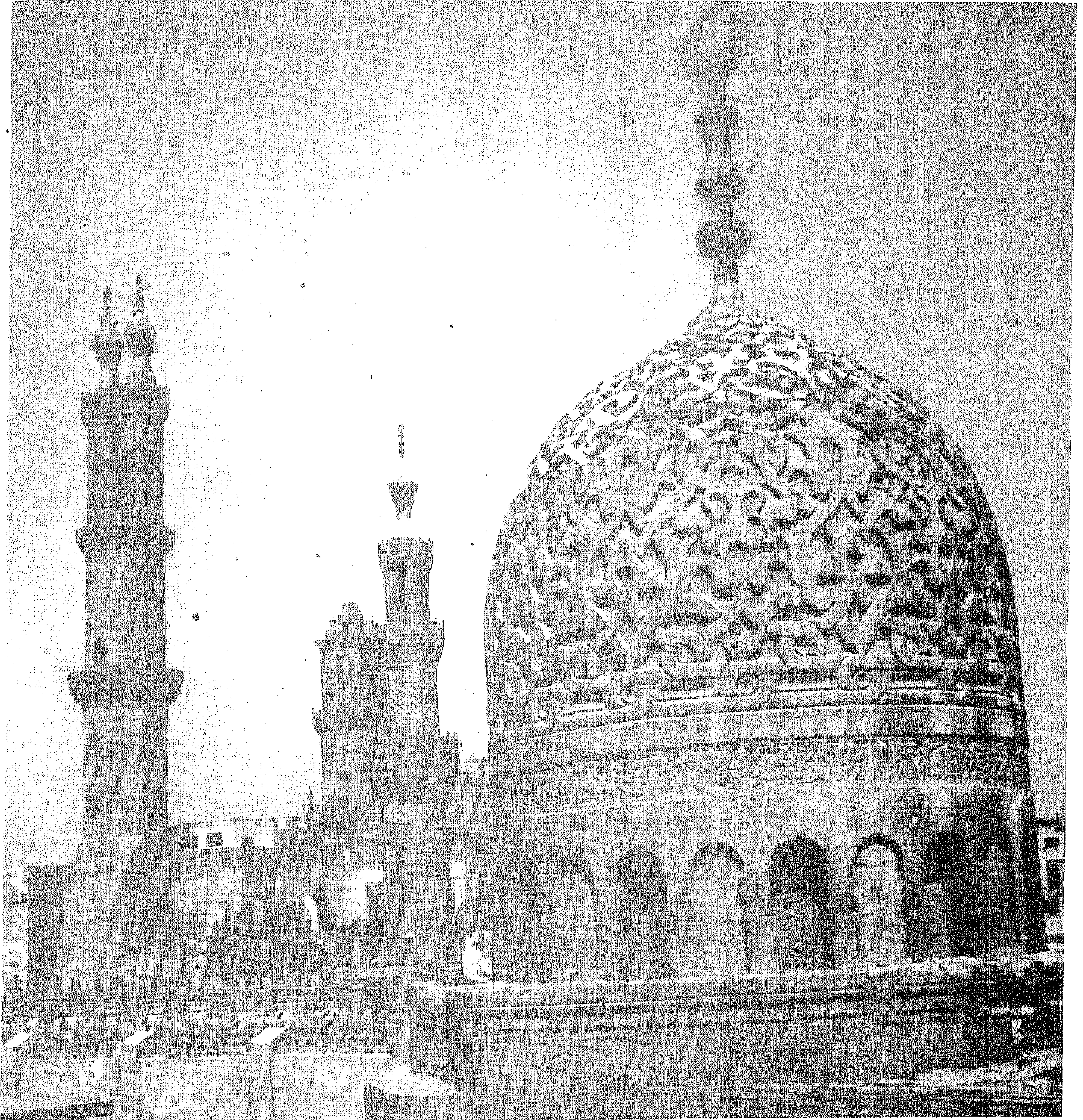
ومن المؤسف أن العهود اللاحقة لم تراع استمرار وحدة الطابع المعمارى والتشابه فى الروح الإسلامية فى الإضافات التى أجريت مؤخراً مثل مبانى إدارة الجامع الأزهر التى تبدو نوافذها فى اللوحة أعلى الصحن ، فهى من طراز «الأرابيسك» أى الطراز العربى الذى

لوحة ١٤١ – جامع الأزهر . وتبدو المئذنة ذات الطوابق الثلاث التى أقامها السلطان قايتباى على وفق الطراز المملوكى ، وإلى جوارها المئذنة الأصلية إلى يسار الداخل من الباب الرئيسى



لوحة ١٤٢ – مئذنة الغورى ذات البصلتين بالجامع الأزهر

تمادى الأوربيون فى استخدامه . على عكس الطراز الإسلامى الأصيل الذى يتجلى فى التقسيمات المعمارية والزخارف الجصية بأعلى العقود والشرفات المدرجة التى تتوّج جدران الصحن من الخارج ، ناهيك عن المبنى الحديث لمستشفى جامعة الأزهر الذى تقلصت منه العمارة الإسلامية تماماً (لوحات ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ وشكل ٣٩) .





لوحة ١٤٣ – محراب الجامع الأزهر الفاطمى ، ويتحقق فيه مبدأ إضفاء القوة على العنصر الحامل بتبسيط أسطحه وزيادة هذه القوة بتخفيف العنصر المحمول من خلال الإفراط فى زخرفته .

جامع الحاكم بأمر الله

أقيم فى القاهرة ، فيما بين عامى ٩٩٠ و ١٠١٣ ، وكان بناؤه الأصلى يقع خارج أسوارها ثم أدخله بدر الجمالى ضمن حدودها بعد أن شيد سورها الشمالى عام ١٠٨٢م ، وكان قد لجأ إلى ذلك خشية أن يستولى السلاجقة الذين هاجموا القاهرة عام ١٠٨١ بقيادة أدسيز على موقعه ، ومنه يستطيعون قذف القاهرة بالمجانيق .

ويشبه هذا المسجد فى تخطيطه العام جامع ابن طولون ، فعقوده سامقة على نحو صارخ نحو سمائنا الزرقاء ، وأعمدته لا تزال قائمة فى قوة وثبات وإن نالها بعض التشويه والتخريب لكأنها قافلة توقفت بين حطام منزل أنهكت قواه معركة قاسية بين الظلال وضياء الشمس الحارقة .

ويتألف الجامع من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة مسقوفة ، ويشتمل رواق

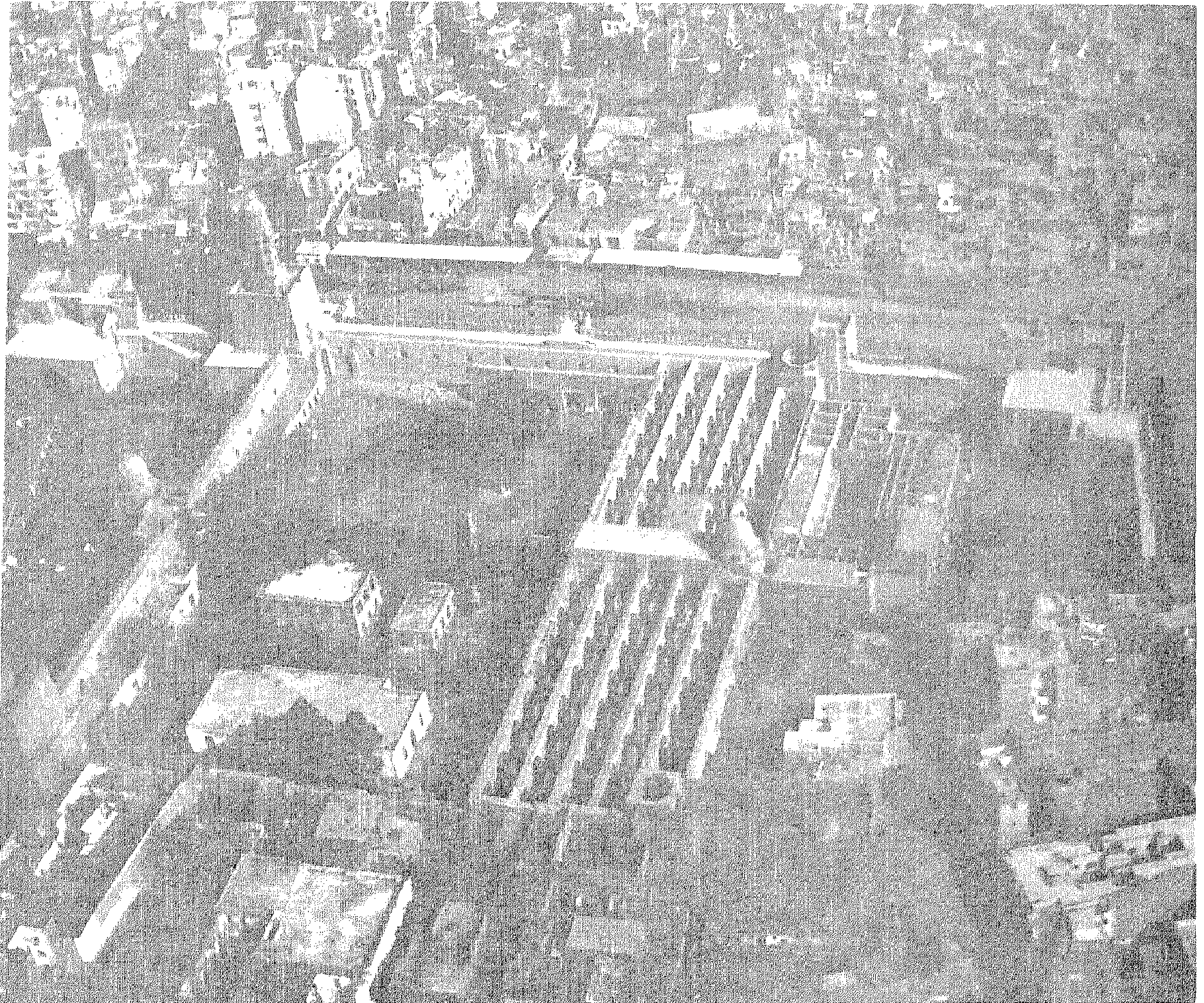
القبلة على خمسة صفوف من العقود مستندة إلى بدنات مستطيلة القطاع استدارت أركانها على هيئة أعمدة ملتصقة ، على حين يشتمل كل من الرواقين الجانبيين على ثلاثة صفوف ، ولا يشتمل الرواق الرابع المواجه لرواق القبلة إلا على صفين فقط . وهناك مجاز مرتفع يتوسط رواق القبلة وينتهى بقبة فوق المحراب .

ويتميز هذا الجامع بمدخله الفخم المبنى بالحجر فى محور البناء وما يشتمل عليه سواء فى واجهته أو فى جوانبه من زخارف غنية بالعناصر الفنية ، كما يتميز بالقبة التى تعلو المحراب والقبتان المفقودتان فوق كل ركن من أركان حائط القبلة .

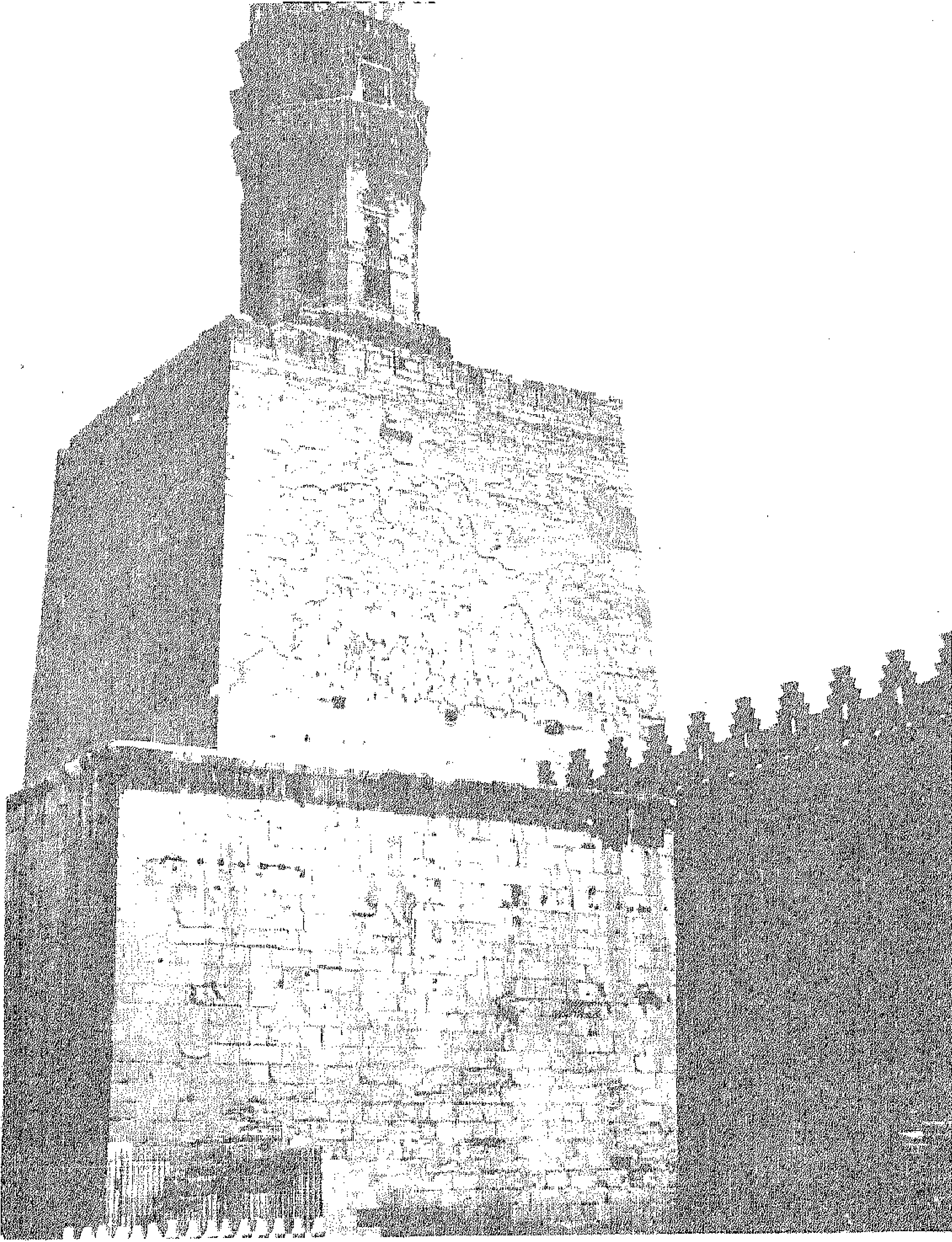
وأهم الزخارف الموجودة فى المئذنة الشمالية الكتابات الكوفية المزهرة التى تمتد فى إزارات وجامات أو تدور حول إطارات النوافذ . واكتست مسطحات الجدران الخارجية

لوحة ١٤٤ – مسجد الحاكم بأمر الله . ويبدو إيوان القبة وقد زال سقفه فظهرت الأعمدة والعقود ، كما تبدو قبة المحراب وسط الرواق ، على حين تهدمت القبتان المفقودتان فى طرفى هذا الرواق ولم يبق منهما سوى قاعدتيهما الظاهريتين بالصورة .

لوحة ١٤٥ – مئذنة جامع الحاكم بأمر الله الشمالية .







للمئذنة الجنوبية – وخاصة حول طابقها الأول – بإزار بديع بارتفاع متر تقريباً عليه كتابة كوفية ، واختفت الزخارف الداخلية للمئذنتين خلف البدنين .

وعلى طرفى الواجهة الغربية شمالا وجنوباً أقيم برجان يتكون كل منهما من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر ، أنشئ السفلى منذ أقيم الجامع ، والعلوى أضافه بيبرس الجاشنكير . وبنيت داخل البرج الشمالى مئذنة أسطوانية تنتهى من أعلى بجزء مسقطه الأفقى مثمن مايلبث أن يتحول إلى جزء مضلع مستدير القطاع بواسطة مقرنصات فى تشكيل بديع تتخلله فتحات ، ويوحى الجزء العلوى من المئذنة فى عمومه بنبتة الصّبّار . وتقوم داخل البرج الجنوبى مئذنة أخرى تبدأ مربعة وتنتهى إلى مثمن . وكلا المئذنتين شيدتا من الحجر ، ولا نرى من المئذنتين سوى الجزء العلوى المجدّد ، كما تتحلّى المئذنتان والمدخل الرئيسى بزخارف وكتابات محفورة فى الحجر ، ويزين جدار البرج الشمالى من الخارج طراز بالخط الثلث لآية الكرسى .

وتعدّ المئذنتان أقدم المآذن الباقية على حالها فى العمارة الإسلامية بمصر (لوحات ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ وشكل ٤٠ أ، ب) .

لوحة ١٤٦ – مئذنة جامع الحاكم بأمر الله الجنوبية

لوحة ١٤٧ – تفاصيل من زخارف واجهة مسجد الحاكم بأمر الله .



مسجد الجيوشي

أقيم في القاهرة ، بين سنتى ١٠٨٥ و ١٠٩٠ على حافة جبل المقطم شرقى القاهرة واتخذ قبراً لبدر الجمالى أمير الجيوش . وهو أول مسجد فى مصر يتخذ ضريحاً ، ولو أنه بنى أصلا لكى يكون مسجداً بفنائه الصغير وقبته التى تعلو محرابه الرائع من الجصّ المزخرف ، وله منارة أو مئذنة تعلو مدخله استخدمت فيها طاقات المقرنصات لأول مرة فى مصر . ويعد أحد المعالم القليلة البارزة فوق المقطم على الحد الشرقى للقاهرة ، ويبدو فى توافقه مع تضاريس الجبل وكأنه منبثق منه .

وثمة سلسلة من أبراج المراقبة يربط ما بينها سور يحيط بالصحن كان يُظن فى البداية أنه ممرّ ، غير أنه بالكشف عنه بعمل فتحة فى أحد أجزائه القديمة اتضح أنه سور وليس ممرّاً ، كما يؤيد ذلك وجود محراب بكل قبابه فى اتجاه محراب المشهد نفسه ، ذلك أنه إذا ما كان

قد أُعدّ ليكون ممرّاً لما اجترأ المعمارى على أن يطأ حرمة تلك المحاريب . على أن تفرّد هذا المبنى وانعزاله فوق تلال المقطم يؤيد ما ذهب إليه فريد شافعى من أن هذا المبنى كان مشهداً ومسجداً ومعقلا حصيناً فى الوقت نفسه .

وهو مسجد صغير الحجم(٨٨) ، يمثل بيت الصلاة فيه أكثر من نصف مساحته ، وصحنه أقرب إلى المربع منه إلى المستطيل بلا أروقة ، وشيدت قاعة مستطيلة على كل من جانبيه ، تعلو كل منهما قبوة شبه أسطوانية . ويؤدى مدخل المسجد إلى ممرّ يفضى إلى الصحن ، وعلى جانبى هذا الممر تقع حجرتان ، تضم يمناهما الدرج المؤدى إلى سطح المسجد ومئذنته ، أما الحجرة اليسرى فهى مسقوفة ومغلقة .

وقد شيدت كتل المبنى الأساسية من صفوف الحجارة والآجر ، على حين شيدت القباب والمئذنة بالآجر . ويضم المسجد أربعة أعمدة رخامية تحمل عقدين صغيرين . ومحراب المسجد حنية مجوّفة مُحلّى سطحها بالزخارف الجصية البديعة ، تعلوه قبة تستند إلى عقود مدببة ثلاث وإلى جدار القبلة من الناحية الرابعة . وفى هذا المحراب وقبته تكاد تنحصر زخارف هذا الجامع (لوحات ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ وشكل ٤١) .

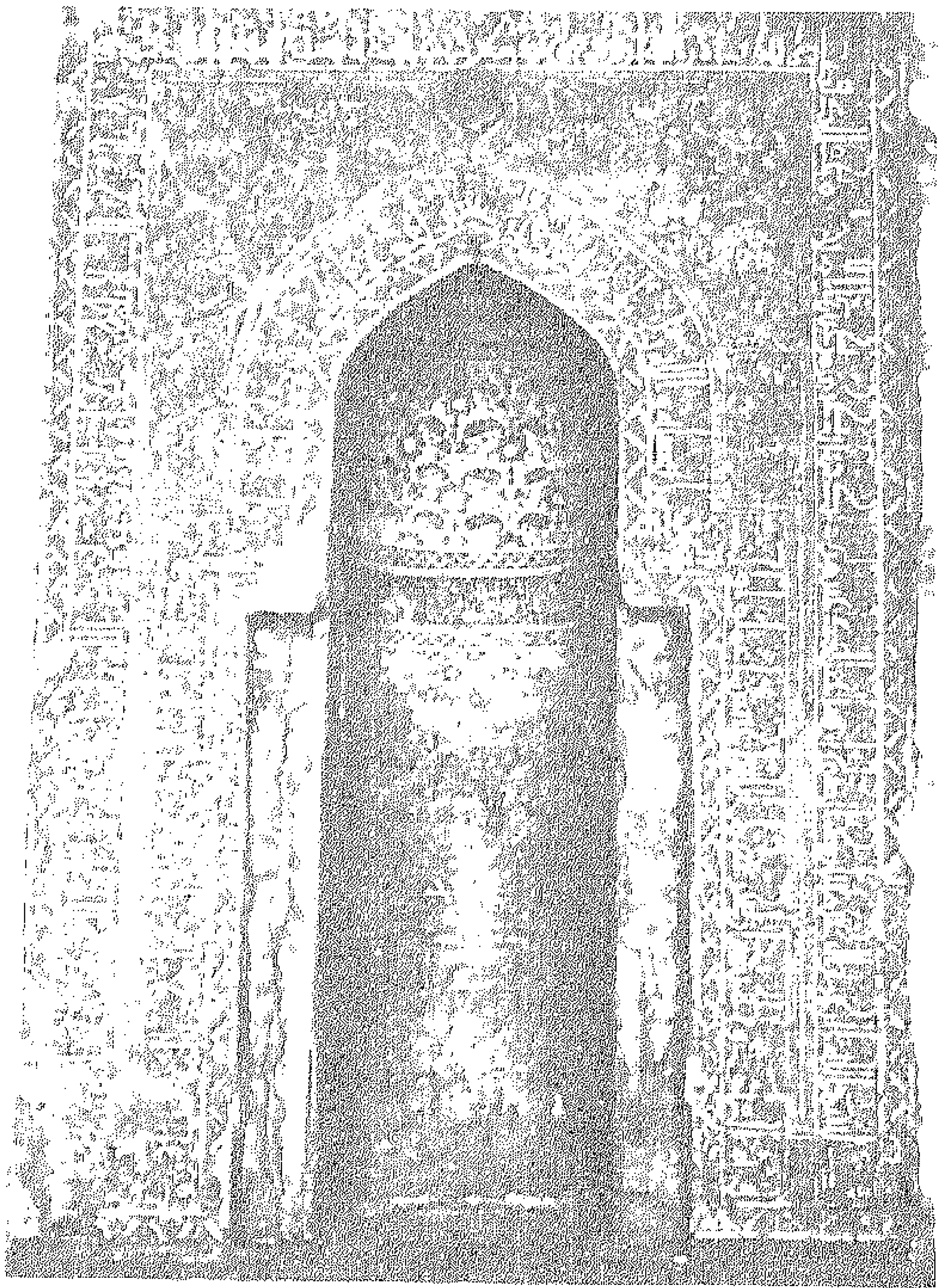
لوحة ١٤٨ – مسجد الجيوشى ، وتبدو فيه المئذنة وقبة ضريح بدر الجمالى ، كما ظهرت مداميك الحجارة والآجر على التعاقب فى عمارة كتل المبنى الأساسية .

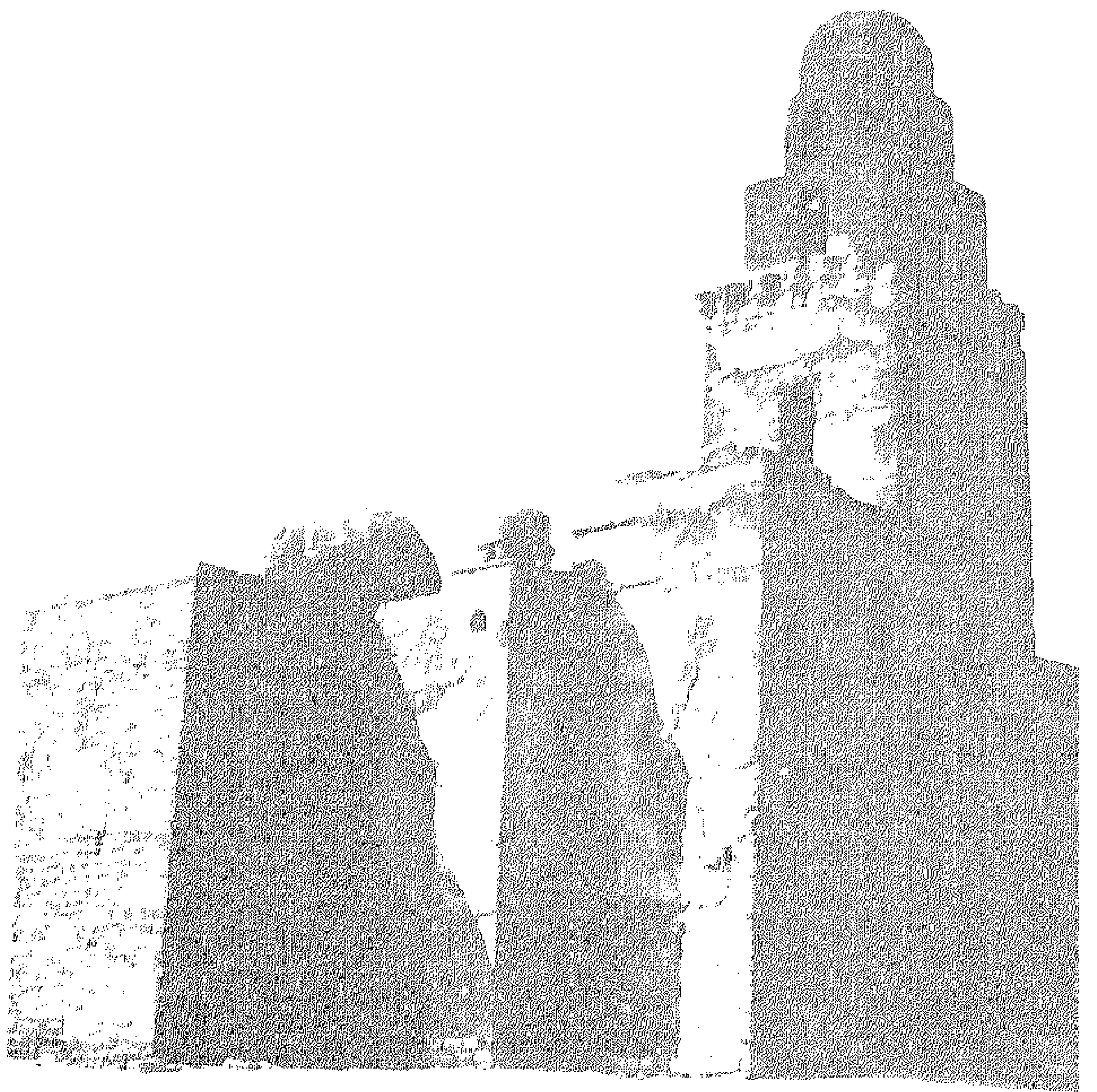
لوحة ١٤٩ – مشهد ومسجد الجيوشى . منظر يبين بوضوح التكوينات المعمارية القوية المتوافقة .

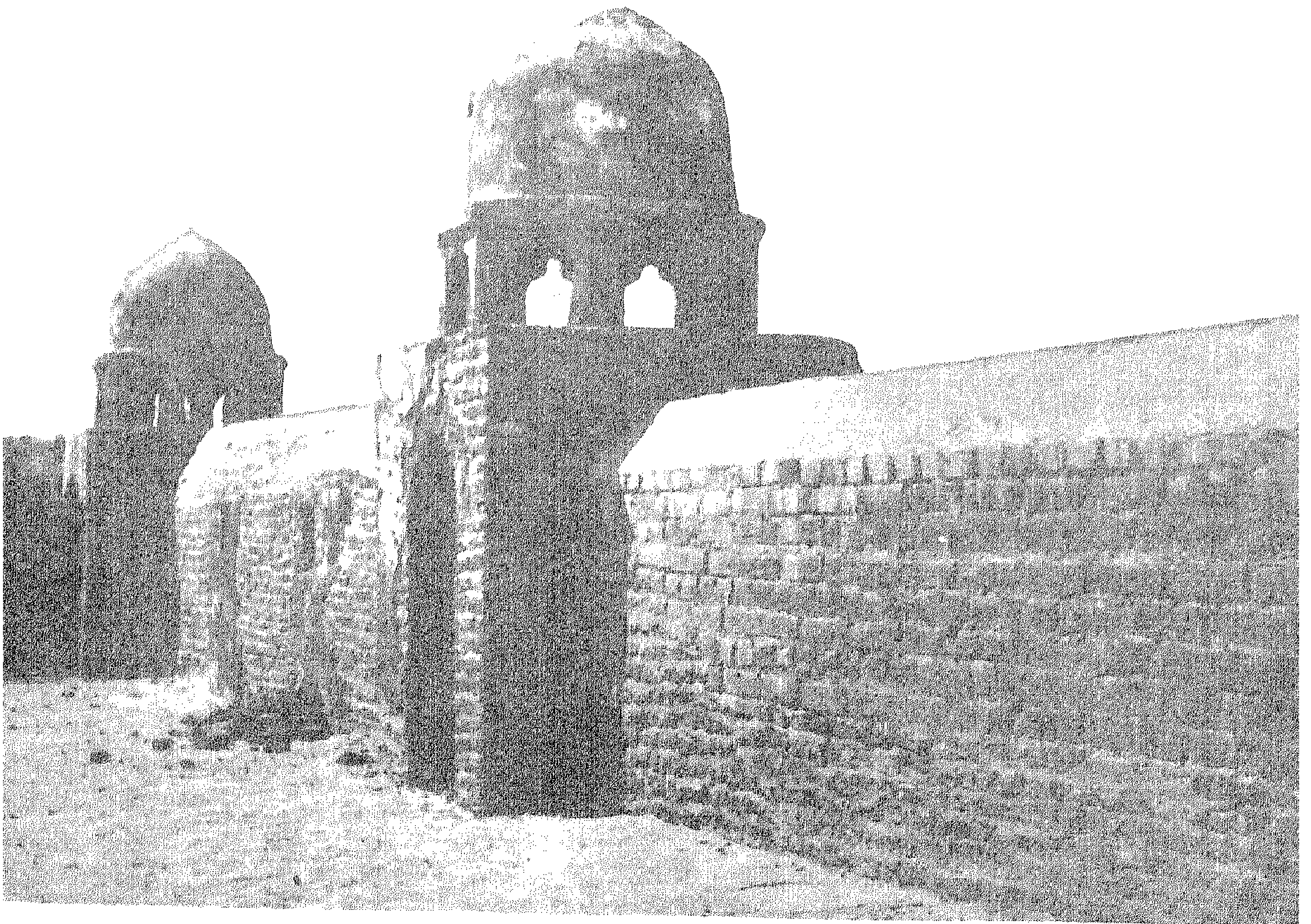
لوحة ١٥٠ – مسجد الجيوشى . السور المحيط بالصحن الذى تتخلله القباب ذات المحاريب [أبراج المراقبة]

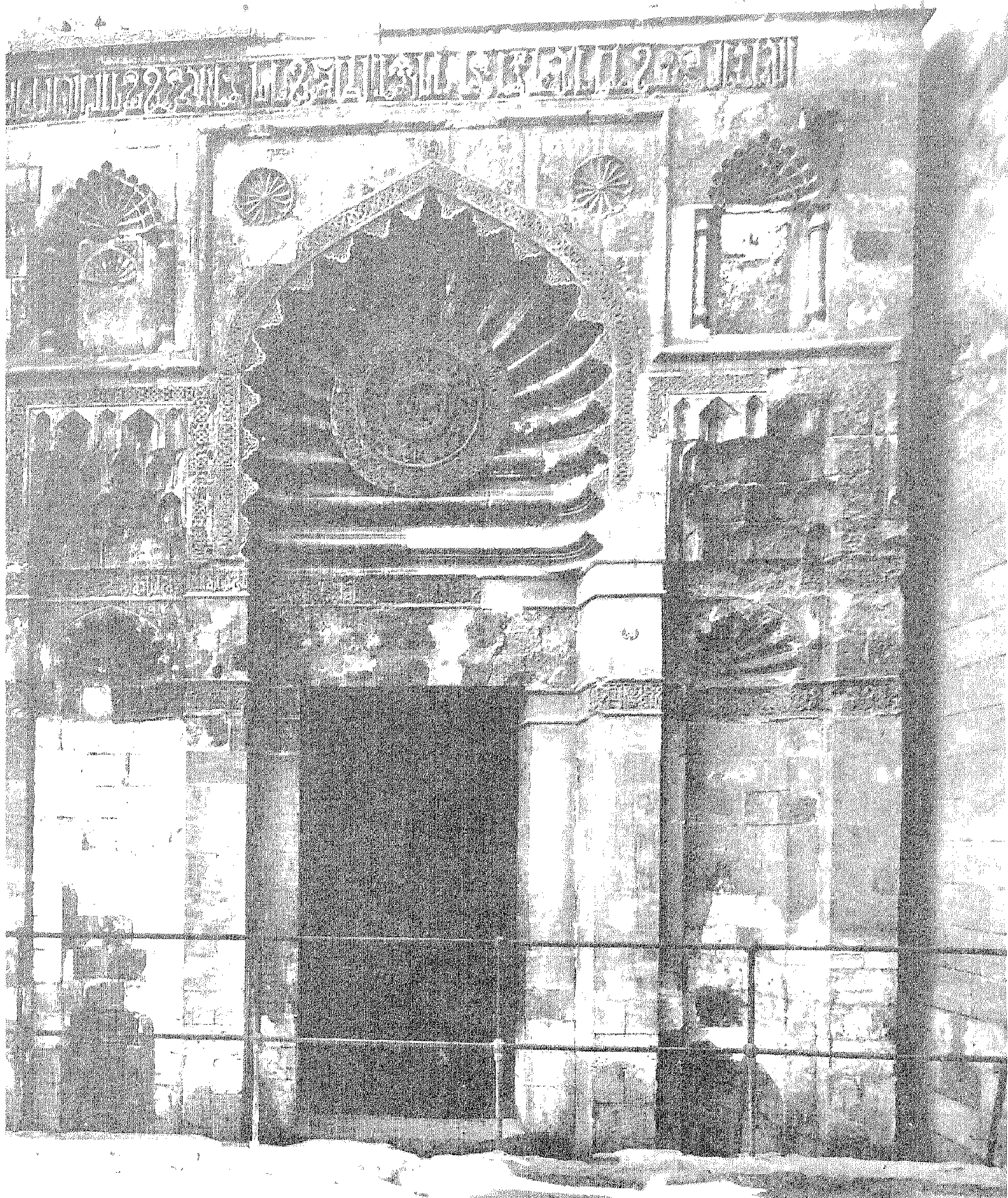
لوحة ١٥١ – محراب مشهد الجيوشى



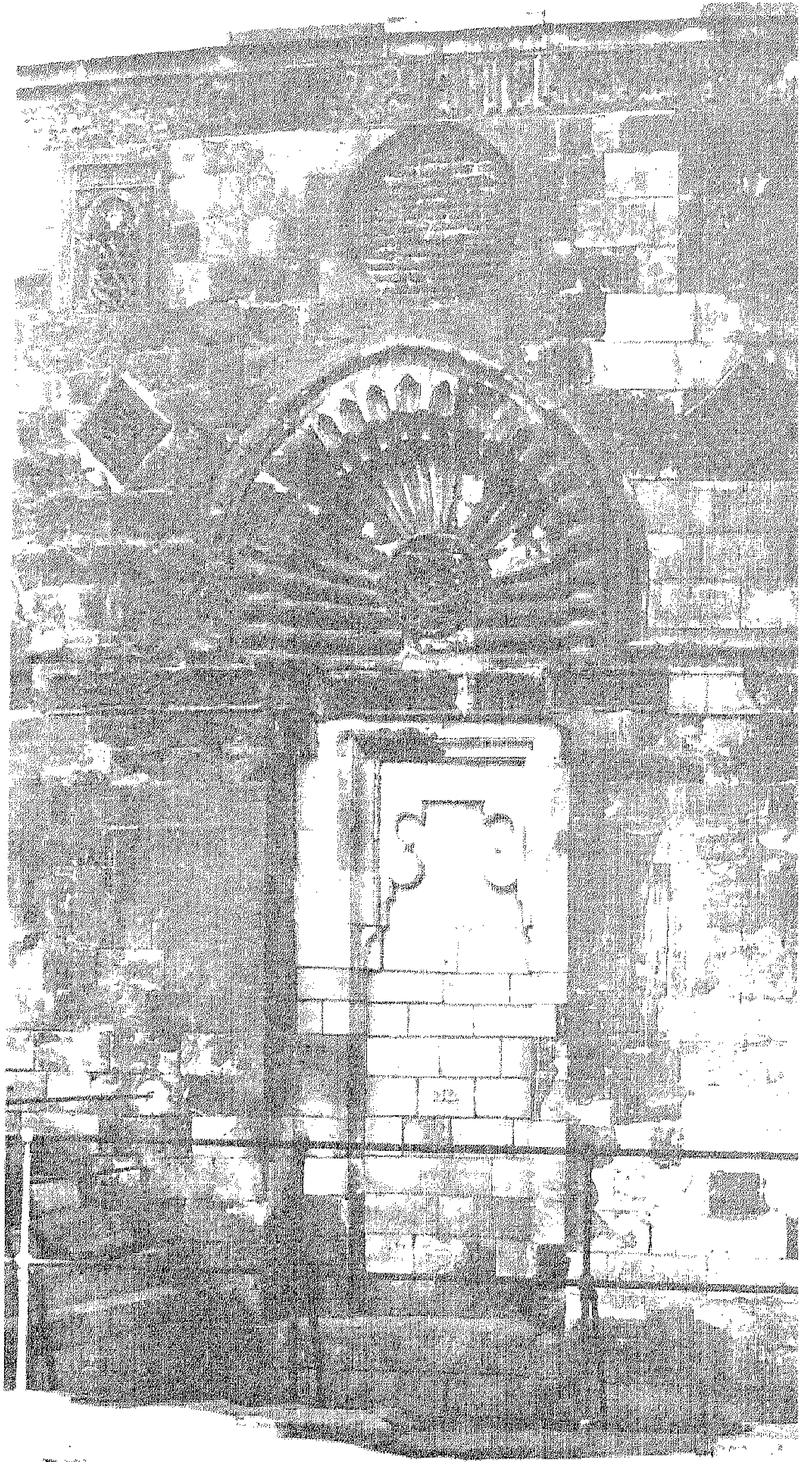








الجامع الأقمر



لوحة ١٥٢ – وجهية الجامع الأقمر بزخارفها البديعة

أنشأ هذا الجامع الآمر بأحكام الله سابع الخلفاء الفاطميين فى عام ١١٢٥ م . ويمتاز بناء هذا الجامع بخصائص فنية كان لها أكبر الأثر على فنون العمارة فى العصر المملوكى الذى تلاه مباشرة ، وهو المسجد الوحيد الذى بقيت لنا واجهته سليمة بما حوت من زخارف وتزويقات وبما أضيف على البناء من تصرفات هندسية حتمتها المطالب الدينية .

وقد أنشئ المسجد – كما هى العادة – على شكل صحن مربع مكشوف(٨٩) تحيط به أربعة أروقة متعامدة المحاور ، يقوم كل رواق على أعمدة من الرخام باستثناء أركان الصحن الأربعة فإن عقودها تقوم على بدنات مربعة الشكل . والعقود كلها محدبة ، ولم يسبق أن شوهدت هذه العقود المحدبة فى العمارة الإسلامية من قبل فى غير قبة الشيخ يونس التى يقال إن قائد الجيوش بدر الجمالى هو الذى بناها . وقد زوّقت واجهات هذه العقود المطلة على الصحن بكتابة كوفية جميلة ، تحلّى بنيقاتها(٩٠) أطباق مضلعة تمتد أضلاعها خارجة من جامات ذات زخارف هندسية رائعة . وتغطى ثلاثة أروقة قباب صغيرة قليلة العمق ، أما الرواق الرابع وهو رواق القبلة فهو أكبر منها جميعاً وسقفه مستو .

ولما كان المسجد يبنى فى شكل مستطيل أو مربع متجه نحو القبلة ، فقد كان يحدث أحيانا ألاتكون واجهة المسجد موازية للطريق ، وهوماحفز مهندس الجامع الأقمر إلى حيلة معمارية جعل بها للمسجد واجهة موازية للطريق هى دركاة المدخل(٩١) التى شغل بها الفراغ القائم بينها وبين مربع المسجد بإقامة سلم المئذنة وغرفتين يتم الدخول إليهما من داخل المسجد . وترتب على ذلك أن ظهرت لأول مرة فى فن العمارة الإسلامية فكرة التوفيق بين واجهة العمارة وموازاتها للطريق ، التى صارت تراعى فى المدارس والمساجد التى أنشئت فى ذلك العصر .

ويتوسط باب المسجد وجهيته المبنية من الحجر الجيرى ، ويقسّم الجزء الأوسط من الوجهية – وهو يضم الباب – المسجد إلى ثلاثة أقسام ، يبرز منها القسم الأوسط قليلا عن سمت الجدار . وقد حليت الوجهية بثلاثة طرز من الكتابة الكوفية . والمسجد الأقمر هو المسجد الفاطمى الوحيد الذى لم تندثر واجهته فحفظت لنا زخارف العصر الفاطمى بطرزه الفنية البديعة .

وقد أطلق الفنانون والصناع كل عبقريتهم فى تزويق عقد الباب الذى يرتكز على عتب مزرّر بقطع من الرخام الأسود والأبيض المنقوش جوانبها على شكل تفريعات دائرية . وجميع قطع العتب مزررة فى بعضها بدقة ومهارة . ويثير الإعجاب كبر حجم القطعة الوسطى قليلا عن القطعتين اللتين على جانبيها . وأما العقد فقد حلّى داخله بأضلاع تسير متوازية من أسفله ثم تنتشر انتشار الشعاع من طبق مستدير كُتب داخله اسما محمد وعليّ بالخط الكوفى المفرغ تحيط بهما دائرة أخرى مزخرفة . وقد بلغت الكتابة الكوفية المحفورة عليها حدًّا من دقة الصنعة والمهارة الفنية تثير الدهشة وتنتزع الإعجاب .

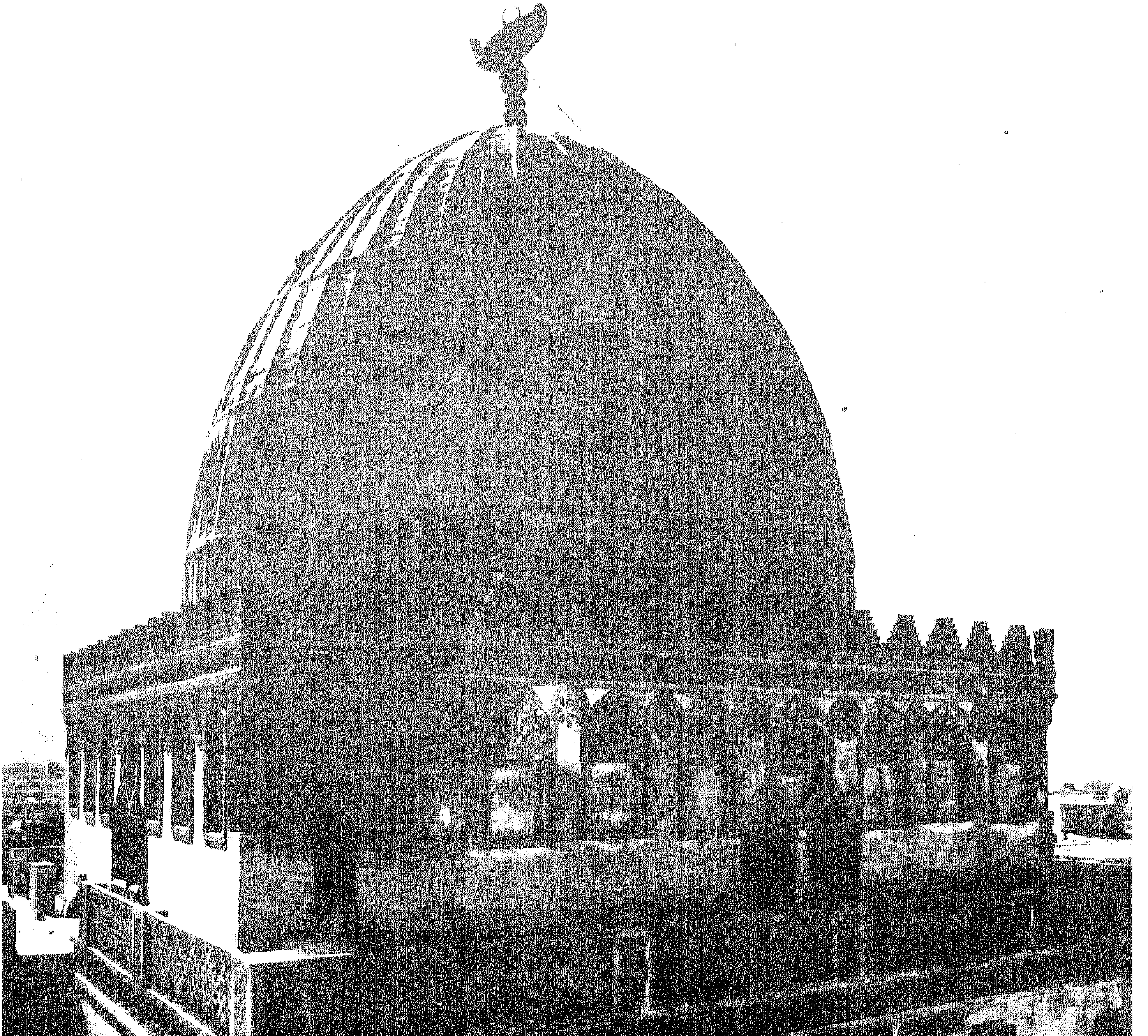
ويبدو أن المقرنصات التى هى من أهم مميزات فن العمارة الإسلامية قد طبقت فى وجهية هذا المسجد لأول مرة ، إذ نرى على يسار الباب ويمينه أربع حطّات من

المقرنصات داخل إطار زخرفى . يعلوها تجويفان صغيران محمولان على عمد ملتصقة .

وقد طغى على الجانب الأيمن للمسجد منزل بنى حديثاً . غير أنه يمكن للرائى مشاهدة صُفَّة غير عميقة على الجانب الأيسر تنتهى بعقد مماثل للعقد الذى على واجهة الباب ، وعلى جانبى العقد معيَّنان اشتملا على زخارف متنوعة (لوحة ١٥٢ وشكل ٤٢) .

ضريح الإمام الشافعى

شيده السلطان الكامل الأيوبى عام ١٢١١ ولم يبق منه الآن إلا الضريح الخشبى المحفور ذو الرسوم الرائعة . ويعد هذا الضريح المغطى بقبة خشبية مزدوجة من أعظم مبانى العصور الوسطى وأجملها زخرفة . والثابت أن منحنيات القبة ومقاييسها من الداخل تخضع للنسب الجمالية المواءمة للفراغ الداخلى ، ولعل المهندس المعمارى قد رأى أن حجم القبة وارتفاعاتها

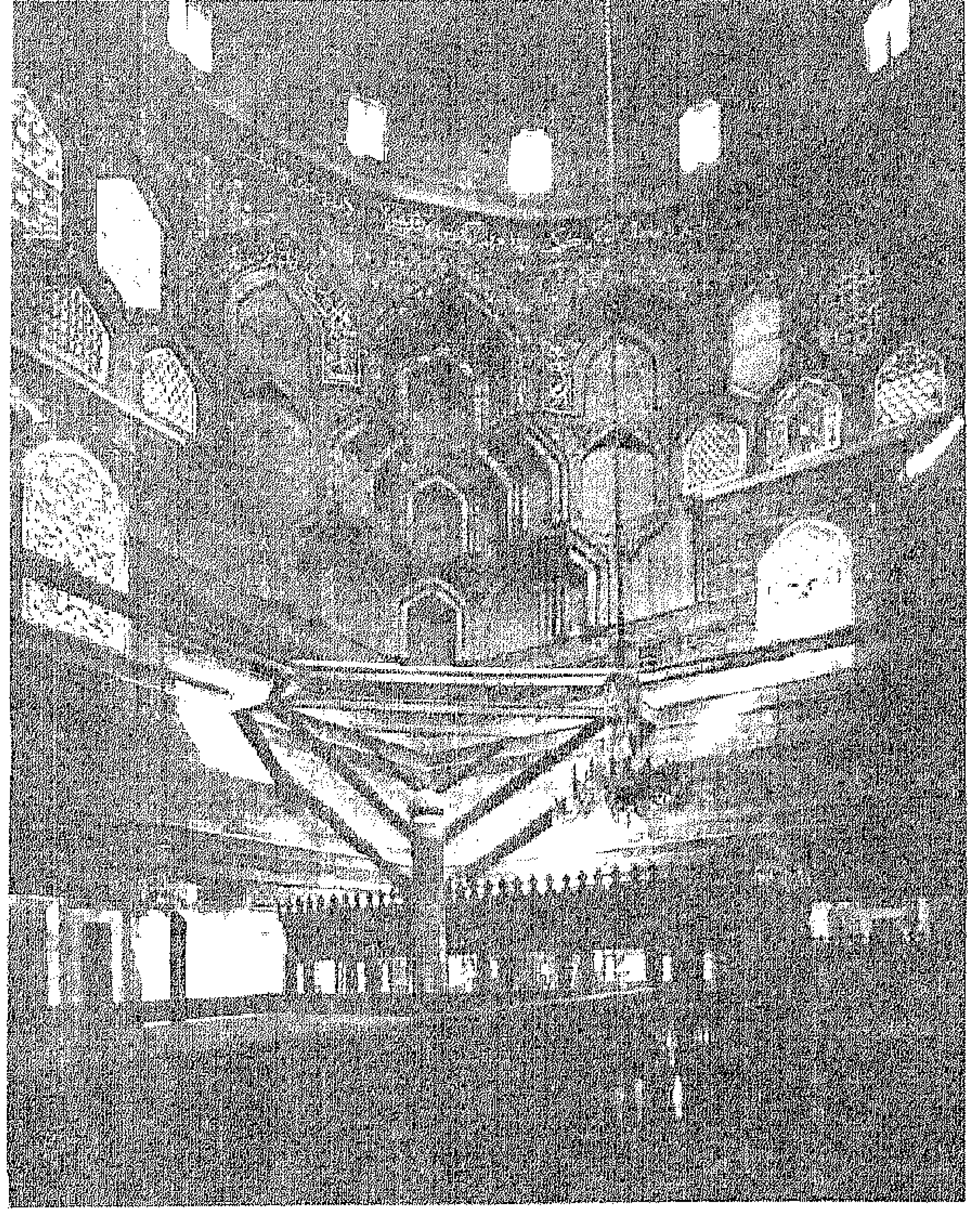


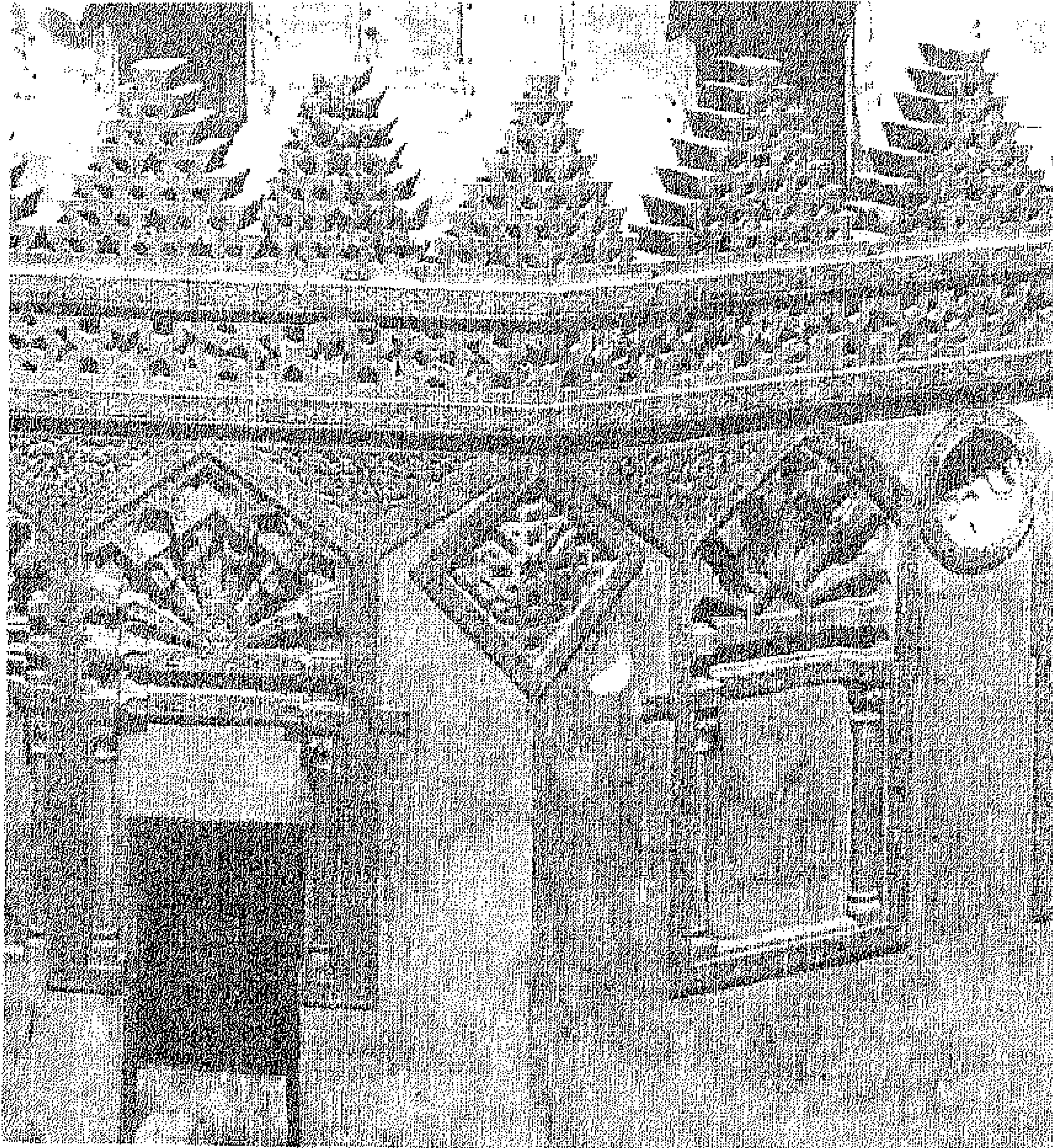
لوحة ١٥٣ – قبة ضريح الإمام الشافعى من الخارج . وتبدو أعلى الضريح شرفة بعرض ٧٠ سم تحيط بقاعدة القبة التى يحيط بها هى الأخرى طراز من صُفّات فوق أعمدة صغيرة ملتصقة تقع بينها حليات مستديرة ومعينة على التبادل . وتنتهى هذه القاعدة من أعلى بشرافات ذات زخارف هندسية ، والقبة الخشبية مغطاة بألواح الرصاص يعلوها قارب رمزى من النحاس عليه هلال .

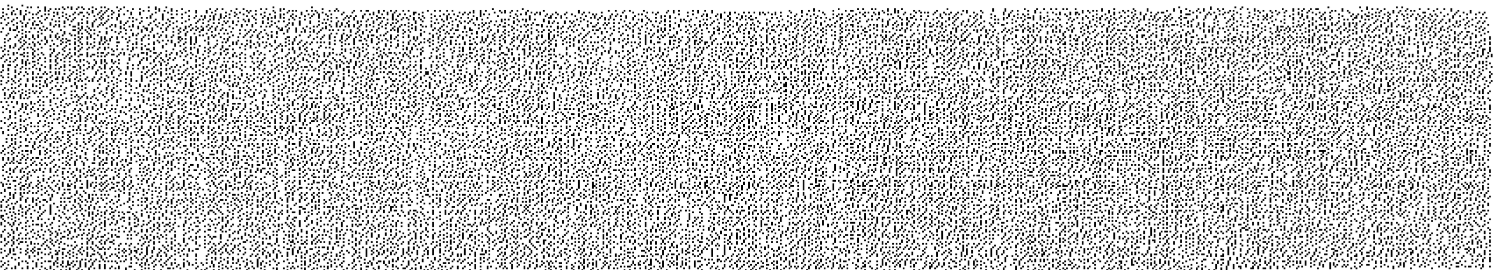
لوحة ١٥٤ – قبة ضريح الإمام الشافعى من الداخل . وتبدو فيها المقرنصات ذات التركيبات البديعة ، تحفّ بها الشبابيك الجصّية ذات الزجاج الملون التى يختلف التصميم الزخرفى فى كل منها عن الأخرى مما يثرى القيمة الفنية للعمارة الداخلية ، وتبدو فى رقبة القبة نوافذ عادية .

لوحة ١٥٥ – زخارف قبة الإمام الشافعى من الخارج [تفصيل]

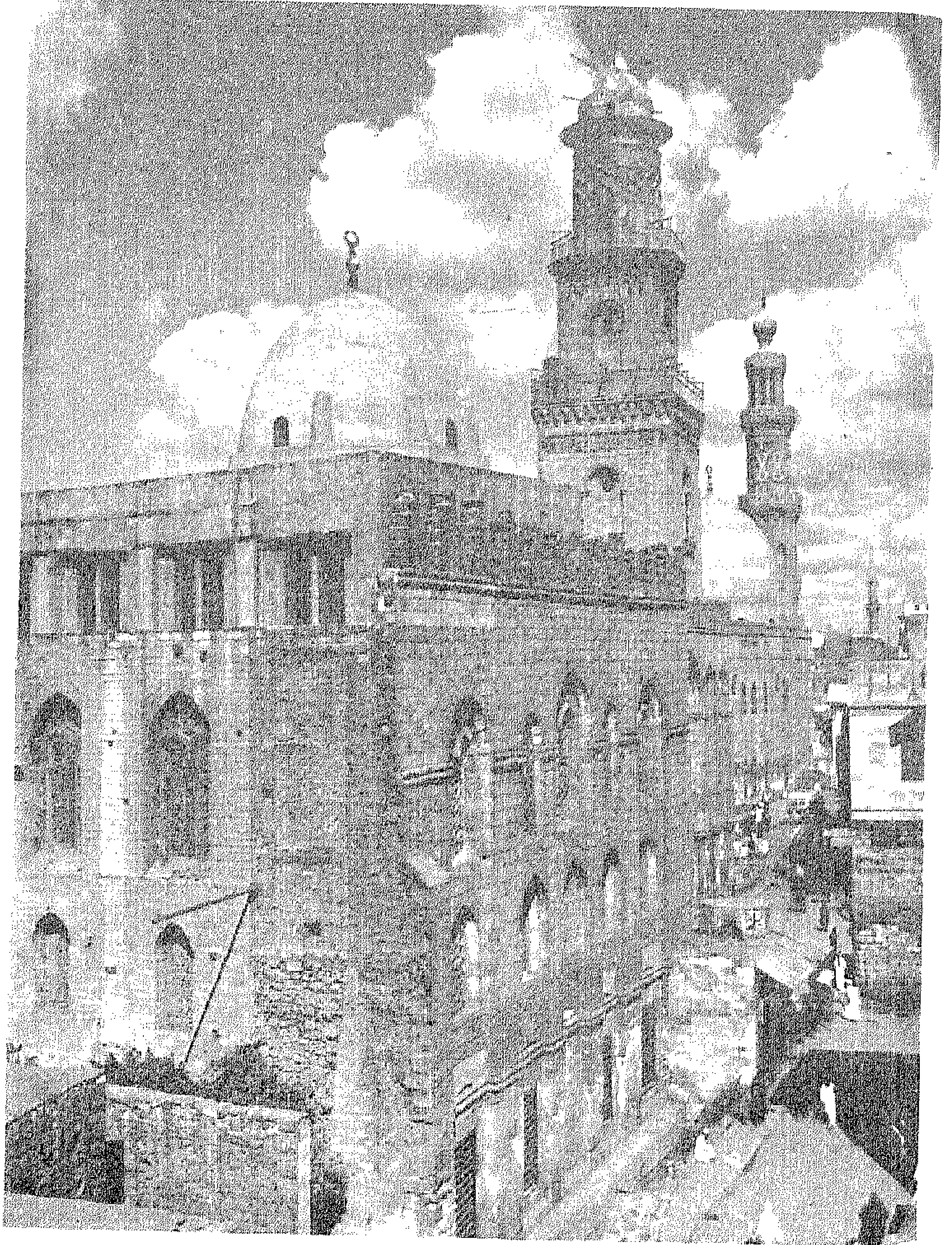
على هذا الشكل قد لا يتفق مع النسب والمقاييس بالنسبة للعمارة من الخارج ، ومن ثم لجأ إلى إعطاء كل من الداخل والخارج حقه بتشييد القبة مزدوجة . ونرى فى بطن القبة أشرطة من الجص المشغول والمنقوش ، وكتابات ملونة محفورة على الخشب ذات جمال أخاذ ، فضلاً عن الزخارف المتدلية المذهبة الرائعة [ويبدو أن بعضها كان من الترميمات التى أجراها السلطان قايتباى عام ١٤٨٠ تقريباً] . ويتضمن ضريح الإمام الشافعى نفسه أقدم نقش معروف فى مصر كتب بالخط النسخى ، وقد استخدم هذا النوع اللين من الخطوط أولا لسهولته فى كتابة المخطوطات ، ثم استخدم بعد ذلك فى النقوش والكتابات الأثرية فيما وراء النهر منذ النصف الأول من القرن الثانى عشر ، ومازال يشيع حتى أصبح من عناصر النقوش الإسلامية الهامة . ومع ذلك فإن شيوع الخط النسخى لم يقض تماماً على استعمال الخط الكوفى ولا سيما فى نقوش الآيات القرآنية التى بقيت تستخدم هذا الخط حتى القرن الرابع عشر كما نرى فى نقوش مدرسة السلطان حسن ، ثم عاد الصناع لاستخدامه بإسراف فى ظل العهد المملوكى الأخير وإن كان فى صورة متقادمة بعض الشىء (لوحات ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥) .



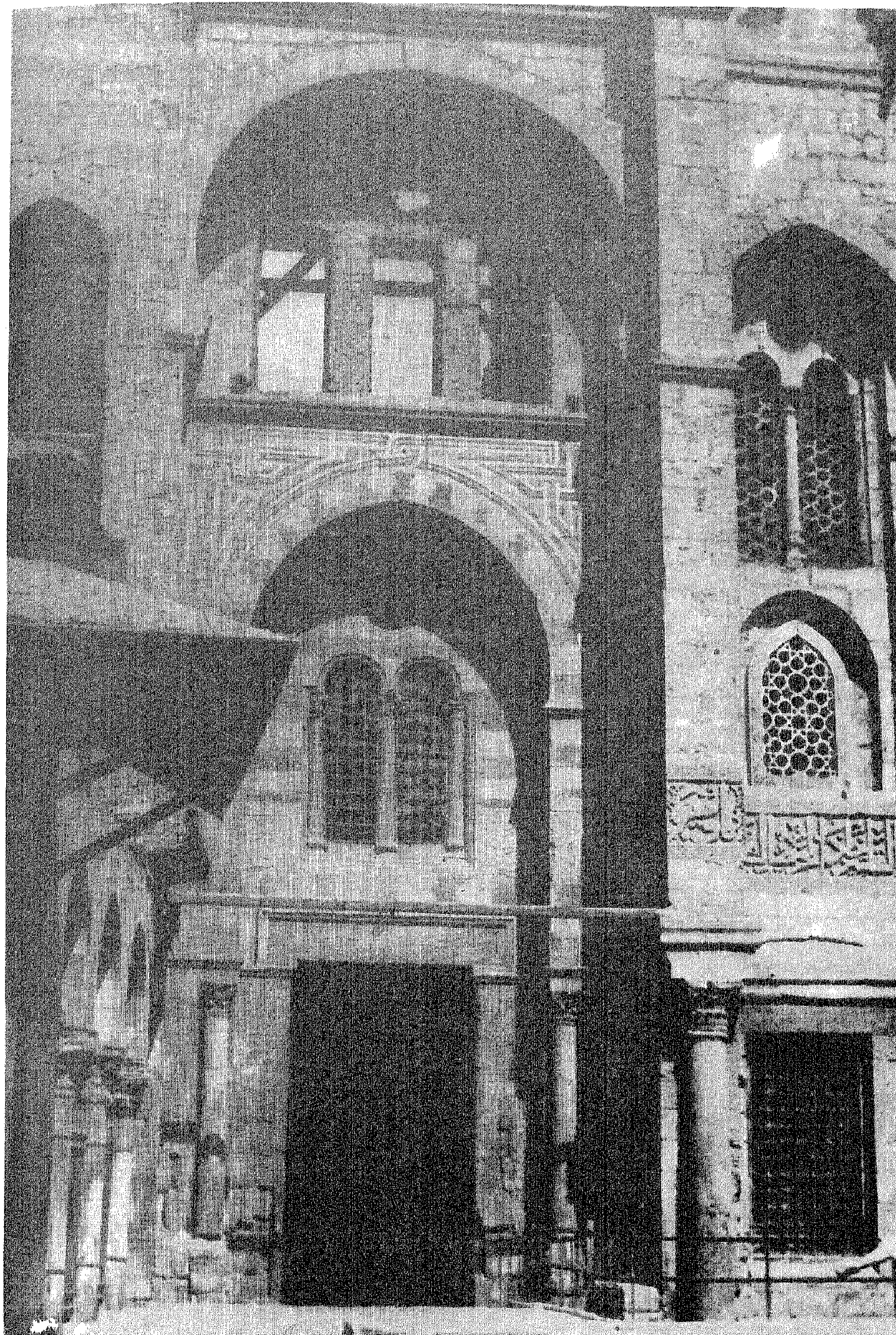


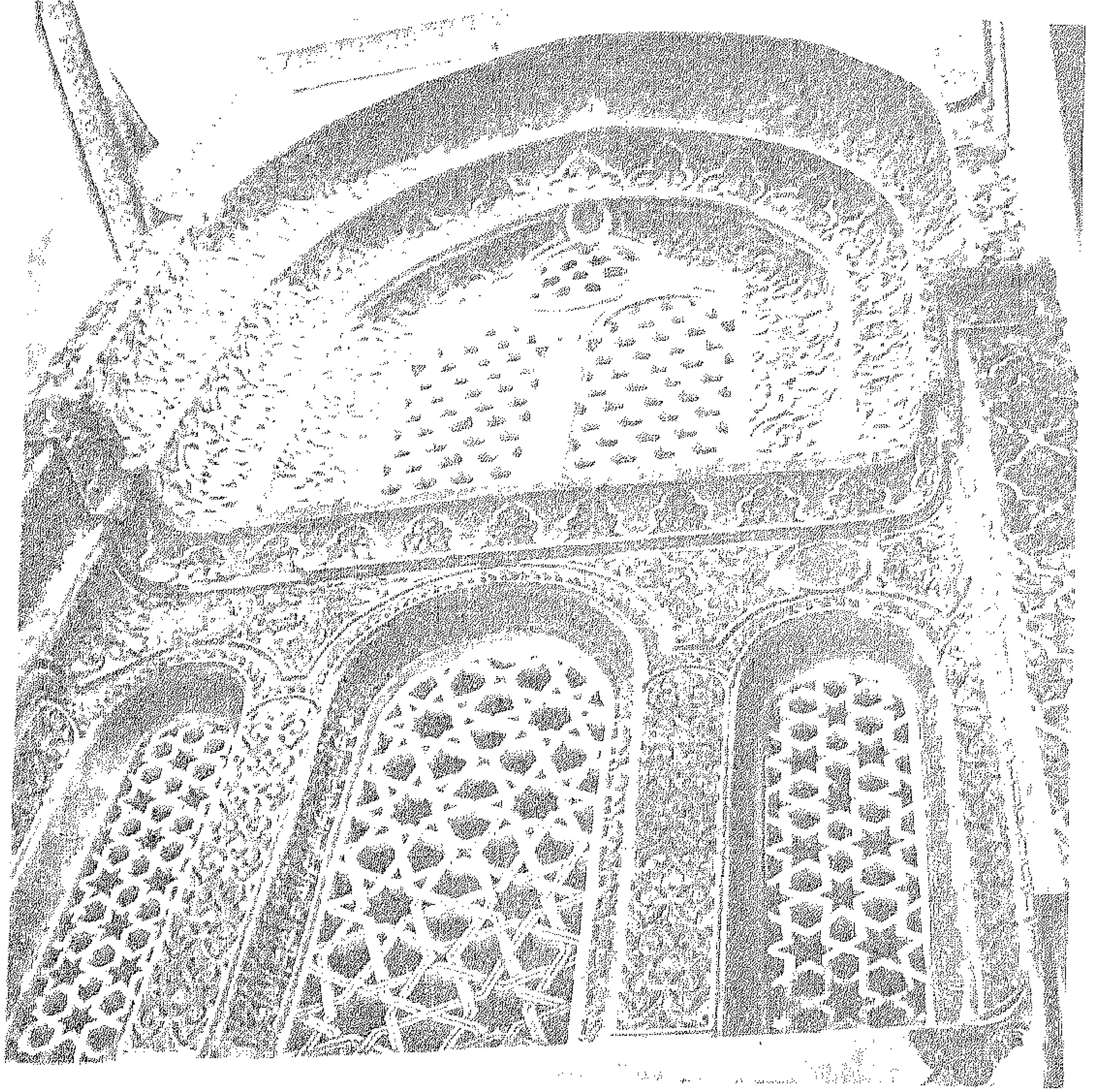


تحتوى المجموعة على الضريح والمسجد والبيمارستان . ويؤدى المدخل الرئيسى لهذه المجموعة الأثرية الرائعة إلى مجاز طويل مسقوف سامق العلو فى رفعة وجلال يفصل بين الضريح والمسجد منتهياً إلى الباب المؤدى الى البيمارستان . ويقع الضريح على يمين المجاز ، ونصل إليه من بابين يؤدى أحدهما إلى صحن مكشوف تشدّنا فيه الزخارف الجصّية البديعة التى تزين المدخل وكأنه يهيئ الزائر للتطلّع إلى قبة السماء قبل أن يتطلع إلى سماء قبة الضريح ، على حين يؤدى الباب الثانى إلى الضريح الذى تعلوه قبة تستند إلى أربعة أكتاف



لوحة ١٥٦ – منظر عام لقبة ومسجد وبيمارستان المنصور قلاوون بالنحاسين :





لوحة ١٥٧ – مدخل مجموعة قلاوون ، وتتميز ببساطة التكوين والعناصر بالنسبة لما يجاورها من عمارة الضريح باعتبارها مدخلا عاما للمجموعة ، وإذا كان المعمارى قد فصل بين عمارتها وعمارة الضريح بانشاء « دخول » يبرر تجاور العناصر المعمارية والزخارف المختلفة الارتفاع فى الضريح عنها فى المدخل ، إلا أنه ربط بينهما ببعض التفاصيل مثل الكرانيش التى تعلو العقود .وتبدو فى المدخل العقود المتراجعة مستندة إلى أعمدة ملتصقة على غرار الطراز القوطى ، كما يظهر التأثر بالعمارة الصليبية فى النوافذ المعقودة المحتوية على عقدين محشوين بالجص ذى الزجاج الملون يرتكزان على عمود صغير .

لوحة ١٥٨ – مدخل ضريح قلاوون من الجص المشغول . وتسترعى انتباهنا الدخلات المتعاقبة لعقود قمة المدخل التى توحى بالعمق ، كما توحى بكونها نصف قبة . ويتم الانتقال من الشبابيك الثلاثة السفلى إلى الشباكين العلويين فى توافق هندسى يوفر تكوينا معماريا منطقيا . وغصّت الزخارف التى تملأ فراغ الشبابيك برسوم الزخارف الكتابية والتوريقات النباتية الكثيفة ، مما يضفى على هذا المدخل طابع الإفراط « الباروك » وإن لم يؤثر ذلك على قوة العناصر المعمارية من الناحية الإنشائية ، وذلك من واقع مقياس ونسب الزخارف التى تزين العقود بحيث لم تطغ على التكوين الإنشائى

وأربعة أعمدة من الجرانيت ذات تيجان مذهبة . وتكتسى الجدران وأسفل الأكتاف بوزرة من الرخام الملون والفسيفساء الدقيقة المطعمة بالصدف يعلوها طراز مخطوط عليه بالذهب آيات قرآنية .

والأكتاف بالغة الضخامة وتختلف تمام الاختلاف عن الأعمدة الجرانيتية من حيث الشكل والمقاييس وملمس السطح مما يجعل العناصر الحاملة للقبة غير متجانسة . وعلى الرغم من هذا التنافر فإن الانطباع التعبيرى المنبثق عن المبنى ككل يجعلنا نغض الطرف عن هذه التفاصيل .

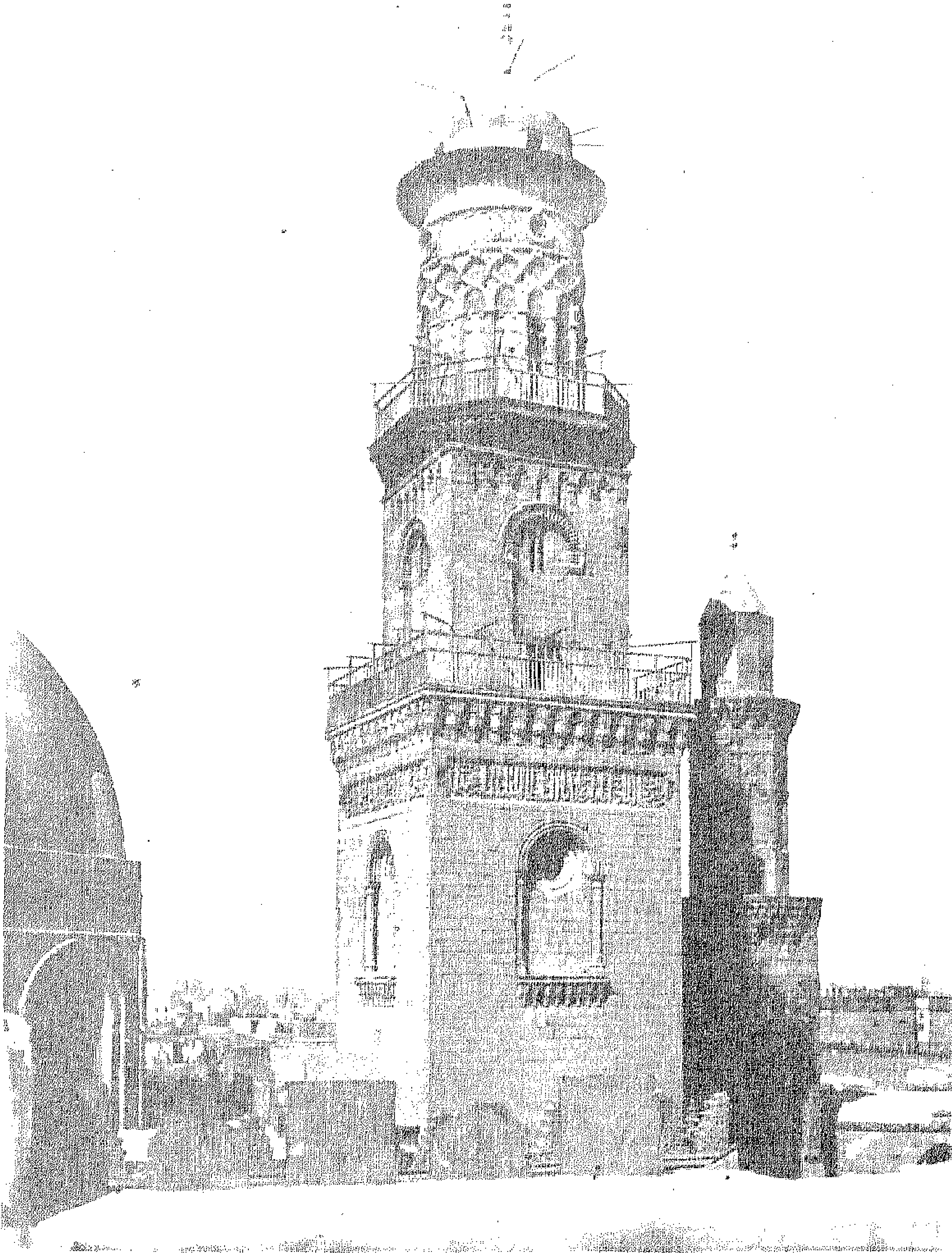
وتعلو الجدران شبابيك من الجص المفرغ المحلى بالزجاج الملون البديع تأخذ زخارفه الجميلة بلب المشاهد . وقُسّم السقف المحيط بالقبة إلى تجويفات على شكل القصعة تحيطها أشكال هندسية ، وإلى معينات منقوشة بالألوان المختلفة يجللها التذهيب .

ويحيط بضريح السلطان المنصور قلاوون وابنه الناصر محمد مقصورة من الخشب المخروط تعلوها عرائس من الخشب المنجور (أى الخشب المسطح المسوّى بالمنشار فى أشكال زخرفية) .

ويقوم تجاه بابى الضريح بابان يؤديان إلى المسجد الذى خطط على وفق تصميم المدارس من إيوانين متقابلين يطلان على صحن مكشوف أكبرهما إيوان القبلة الذى تتكون وجهيته من ثلاثة عقود ترتكز إلى عمودين من الرخام. وينقسم هذا الإيوان إلى قسم أوسط كبير يكتنفه رواقان جانبيان يفصلها عنه صفان من العقود المحمولة على أعمدة رخامية، وبصدره محراب كان يحاكى محراب الضريح إلا أن التشويه قد نال منه كثيراً.

وقد كشفت الحفائر الحديثة فى صحن المسجد عن أطلال مبان لعلها بقايا من القصر الغربى «الصغير» للمعز لدين الله الفاطمى.

وشيد مستشفى «بيمارستان قلاوون» فى القاهرة بسوق النحاسين عام ١٢٨٤-



لوحة ١٥٩ – مئذنة مسجد المنصور قلاوون بالنحاسين. ويسترعى الانتباه كتلتها الضخمة، وتكوينها المعمارى الخاص المختلف عن المآذن المملوكية اللاحقة، فهى بالانتقال بأقسامها فى تدرج رهيف ترتفع بالنظر إلى أعلى فى يسر.

لوحة ١٦٠ – مئذنة مسجد المنصور قلاوون بالنحاسين، وتبدو فيها النوافذ الشامية الطراز والشرافات المسرفة الزخارف

١٢٨٥ وهو أول مستشفى نعرفه فى القاهرة . بل هو أشهر نماذج هذا النوع من المبانى فى الإسلام كله . على أنه لم يبق منه الآن إلا ما يكاد يدل على تخطيطه وتصميمه . فقد أهملت الأوقاف المخصصة له خلال القرن السادس عشر فتضاءلت إمكانياته ، وإن ظل يضم بعض المرضى حتى فتح نابليون لمصر . ثم ما لبث الجميع أن هجروه وتحولت مبانيه إلى خرائب أثناء الاحتلال الفرنسى لمصر .

وقد اختار السلطان قلاوون لبناء هذه المستشفى والمدرسة والضريح الملحقين به قاعة ست الملك التى آلت ملكيتها إلى مؤنسة خاتون ابنة الملك العادل الأيوبى المعروفة بالقطبية ، وعوّضها عنها بقصر آخر .

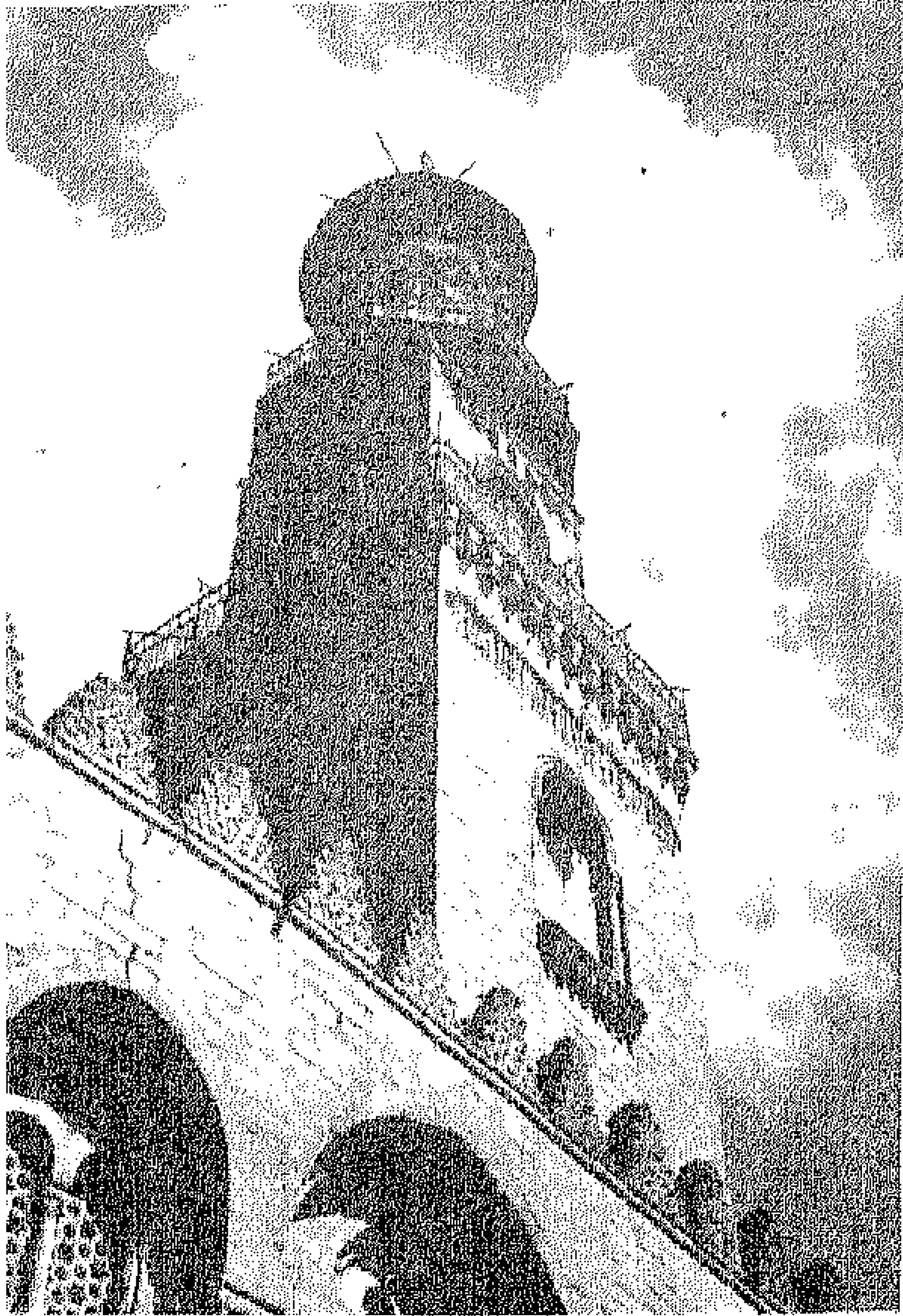
وتحيط بفناء المستشفى أربعة إيوانات . بكل إيوان منها «سلسبيل» يجرى ماؤه إلى فسقية تتوسط الفناء يتعطر ماؤها خلال الأعياد بعبق الورد .

وكان المستشفى يضم أربعة أقسام للحميات والرمد والجراحة والنساء ، وخُصص فراش مستقل لكل مريض . كذلك عين للمستشفى عدد كبير من الأطباء والصيادلة فضلا عن الممرضين والممرضات لخدمة المرضى وغسل ثيابهم ، وأنشئ مطبخ كبير لتجهيز طعام المرضى . ولم يشيد هذا البيمارستان لخدمة طبقة معينة من الناس ، بل وقفه السلطان قلاوون على « الملك والمملوك والكبير والصغير والحرّ والعبد » . ولم يكن يصرح للمريض بمغادرته إلا بعد أن يتم شفاؤه فيمنح إعانة وينعم عليه بكسوة . ولم يمارس هذا البيمارستان نشاطه بين نزلائه من المرضى فحسب ، بل امتدت خدماته إلى المرضى فى منازلهم(٩٢) .

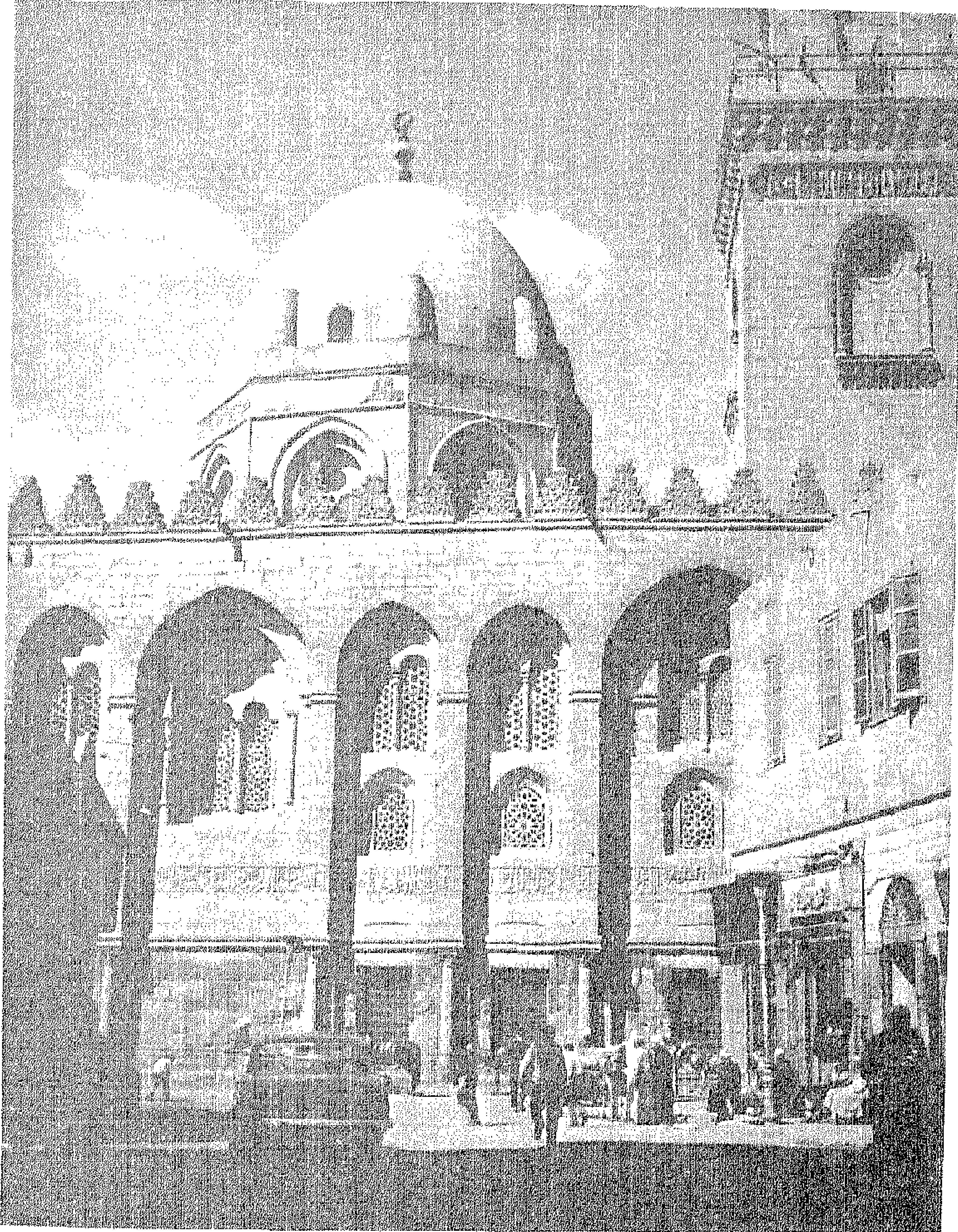
وتنحصر الأطلال الباقية من البيمارستان فى بقايا الإيوانين الكبيرين اللذين احتفظ كل منهما ببقايا السلسبيل والأحواض والمجرى الذى كان يحمل المياه للفسقية « الرئيسية » ، وتكشف جميعها عما كانت عليه عمارة البيمارستان من روعة وجلال . وتمثل بقايا الرخام الملون الدقيقة التى كسيت بها الأحواض والمجرى أكبر دليـل على دقة الصناعة فى ذلك العهد وصدق الإحساس بالعطف على المرضى . ومازال أحد السلسبيلات الرخامية موجوداً . وبه زخارف هندسية وعلى حافته رسوم لحيوانات .

وكان القسم الشمالى من البيمارستان يضم أجزاء من سقوف خشبية ، بها رسوم طيور وحيوانات وكتابات كوفية نقل قسم منها إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومازال القسم الآخر فى مكانه من المبانى القديمة .

وكانت المدرسة والضريح يؤلفان مجموعة معمارية رائعة استعارت بعض عناصر الطراز المعمارى للصليبيين — الذى انتقل إلى مصر من مدن السواحل الشامية حيث أقام الصليبيون إمارتهم — وهو ما يظهر فى النوافذ المعقودة المحتوية على عقدين محشوين بالجص ذى الزجاج الملون ، ويرتكزان فى منتصف النافذة على عمود صغير ، كما يتجلى فى المدخل العام الواقع فى شارع المعز لدين الله والمكون على شكل « دخول » من عقود متراجعة مستندة على أعمدة

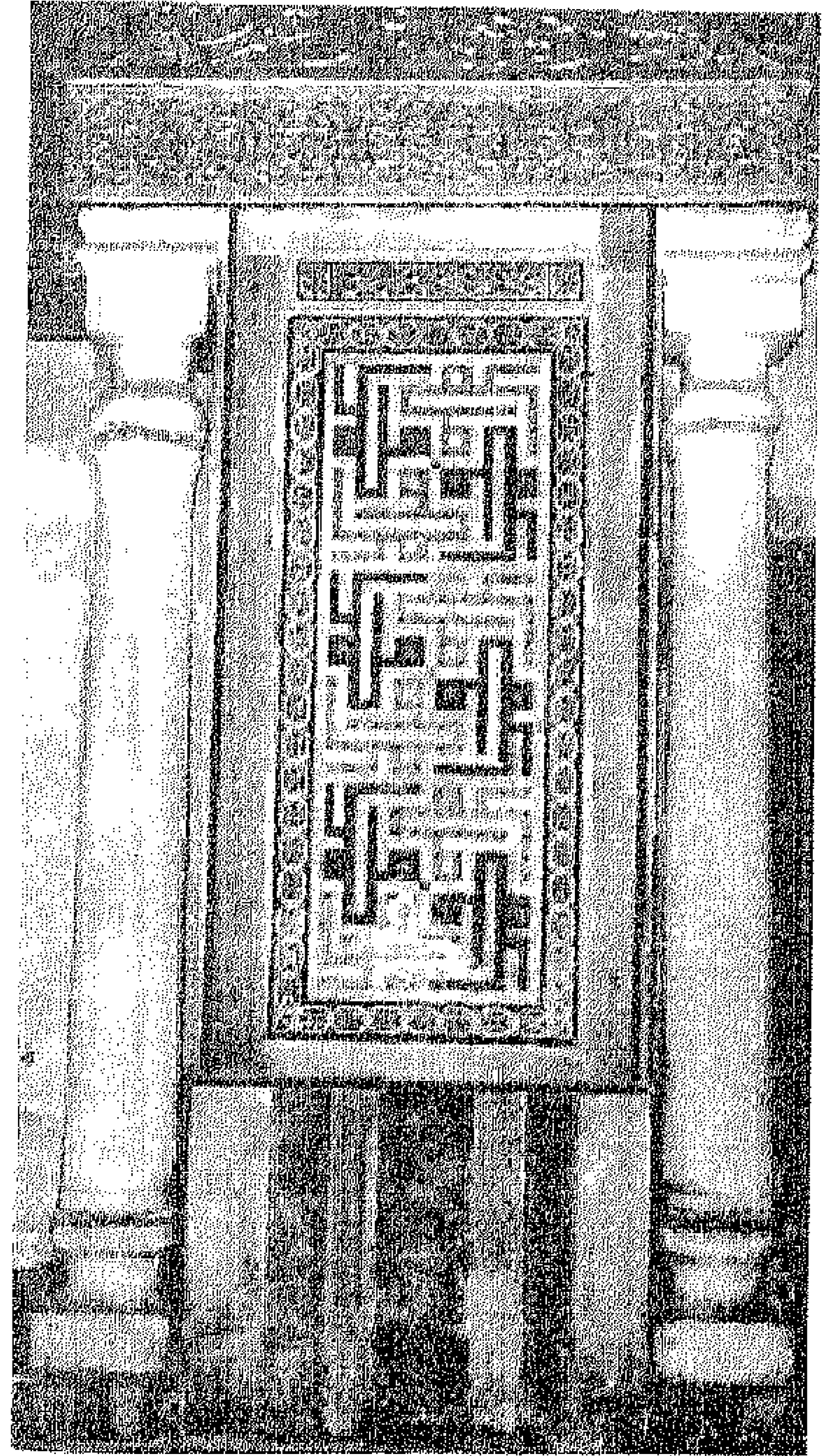


ملتصقة على غرار الطراز القوطى ، ويقال إن بوابة هذا المدخل قد أمر السلطان قلاوون بنقلها من بلاد الشام . وتظهر بعض التأثرات الإسلامية القديمة بكنائس المسيحيين المدّورة فى فلسطين فى أروقة الضريح الملتفة به والتى قصد منها تيسير الطواف على الزائرين ، فضلاً عن بعض التجديدات الإسلامية البحتة مثل أشرطة الكتابات المنقوشة العريضة التى تلتف بالواجهة والمسماة بالطراز ، وهى التى أصبحت نموذجاً يحتذى فى العمارة المملوكية اللاحقة فى القاهرة بشكل خاص . أما المزيج من الرخام والفسيفساء الذى استخدم فى تزيين داخل المدرسة والضريح مزاوجاً بينه وبين الصدف فإننا نجد شبهاً قوياً بينه وبين ما نجده من زخارف فى الأبنية المعاصرة للمدرسة فى پاليرمو بصقلية . والراجح أن سقف الضريح بما كان يحمله من زخارف ونقوش ورسوم قد أثر تأثيراً كبيراً على الطراز المعمارية الإيطالية التى سادت خلال القرن الرابع عشر . (لوحات ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، وشكل ٤٣)



لوحة ١٦١ – قبة ضريح قلاوون من الخارج

لوحة ١٦٢ – ضريخ قلاوون . استخرج الفنان من صيغة المعقوف الزخرفية اسم الرسول محمد عليه الصلاة والسلام فى تكوينات زخرفية متداخلة مختلفة الألوان من الفسيفساء .

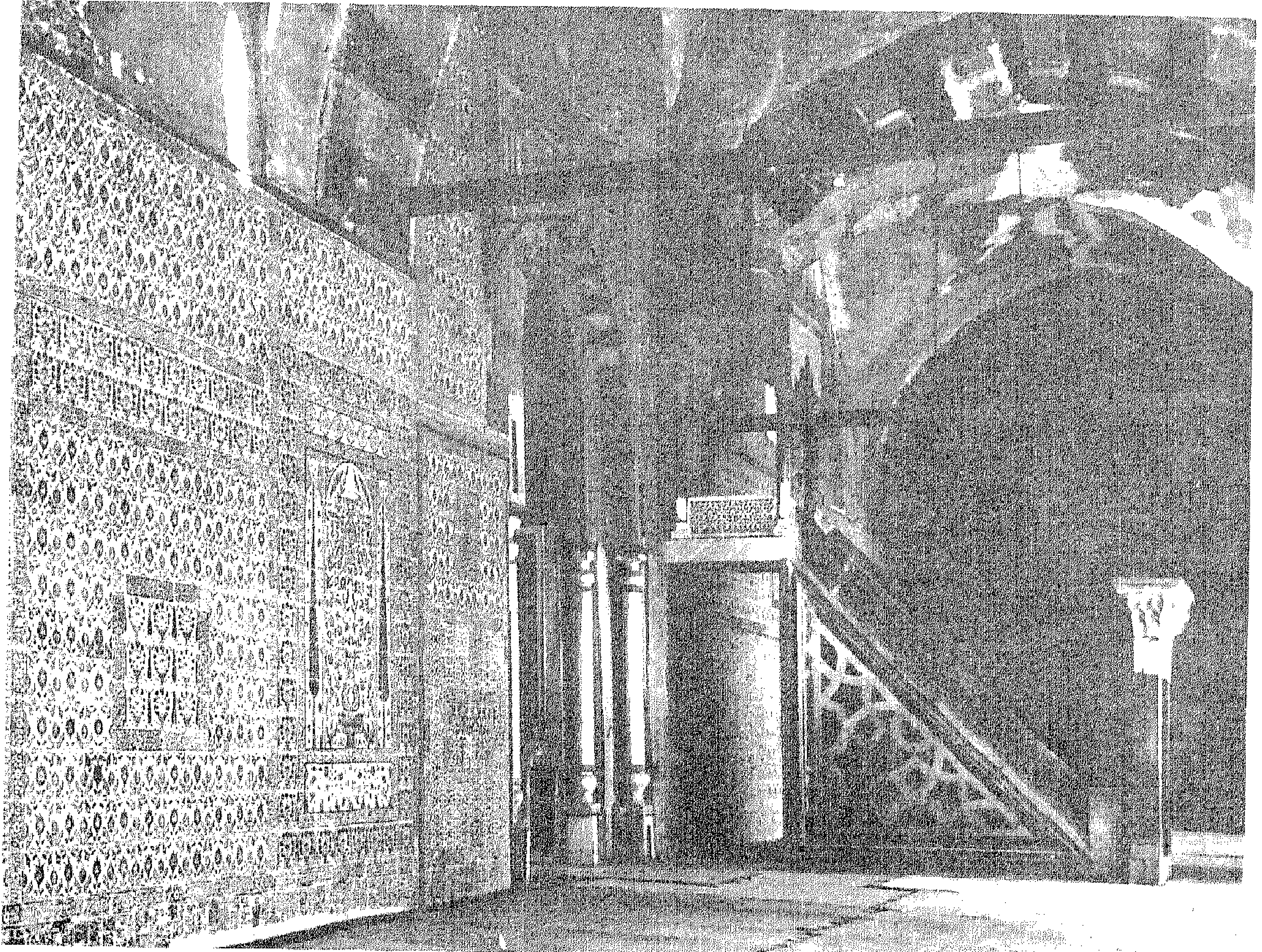


أنشأ هذا المسجد الأمير آق سنقر الناصرى أحد مماليك الناصر محمد بن قلاوون ، فى يناير سنة ١٣٤٧ ، كما أنشأ بجواره كتاباً وسبيلا . ووضع تصميم المسجد على مثال المساجد الجامعة التى تتكون من أربعة إيوانات يتوسطها صحن مكشوف أكبرها إيوان القبلة ، ويشتمل على رواقين فى حين يشتمل كل من الإيوانات الثلاثة الأخرى على رواق واحد .

وتعد الوجهية الغربية أهم وجهيات المسجد وبها المدخل الرئيسى ، وعلى يساره قبة بنيت لدفن الأمير علاء الدين كجك بن الناصر محمد بن قلاوون ، وتقع المئذنة الرشيقة بطوابقها الثلاثة فى نهاية الوجهية ، وتزدان نوافذها بوزرات رخامية ملونة .

ويتميز هذا المسجد ببعض خصائص معمارية منها تغطية سقفه بقباب لازال بعضها قائماً ، وبمنبر من الرخام الملون نقشت بحاجزه زخارف بارزة مورقة ومحاليق كروم ، وهو

لوحة ١٦٣– جامع آق سنقر [إبراهيم أغا مستحفظان] أو الجامع الأزرق . المنبر الرخامى ولوحات القاشانى تزين جدار القبلة .

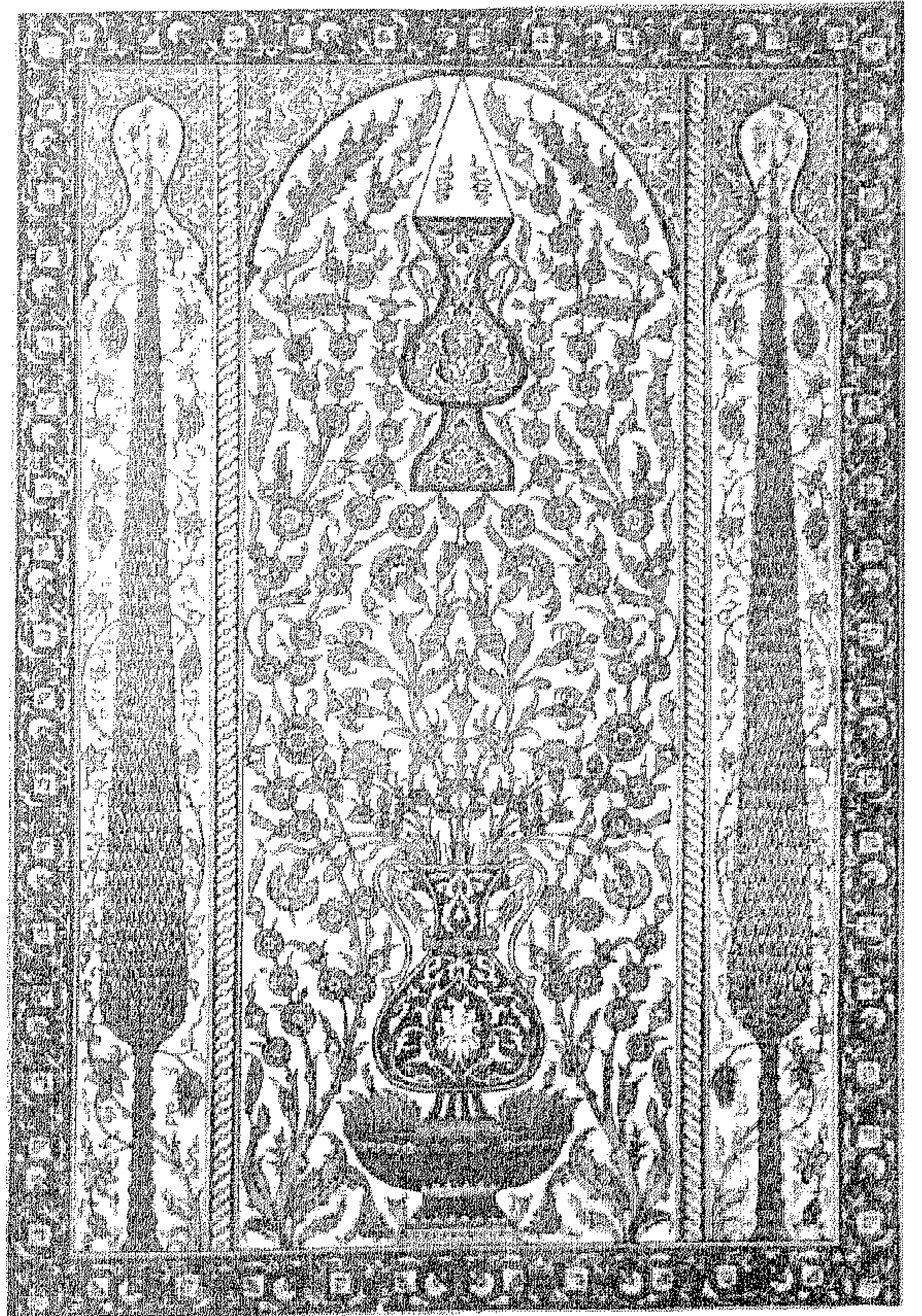


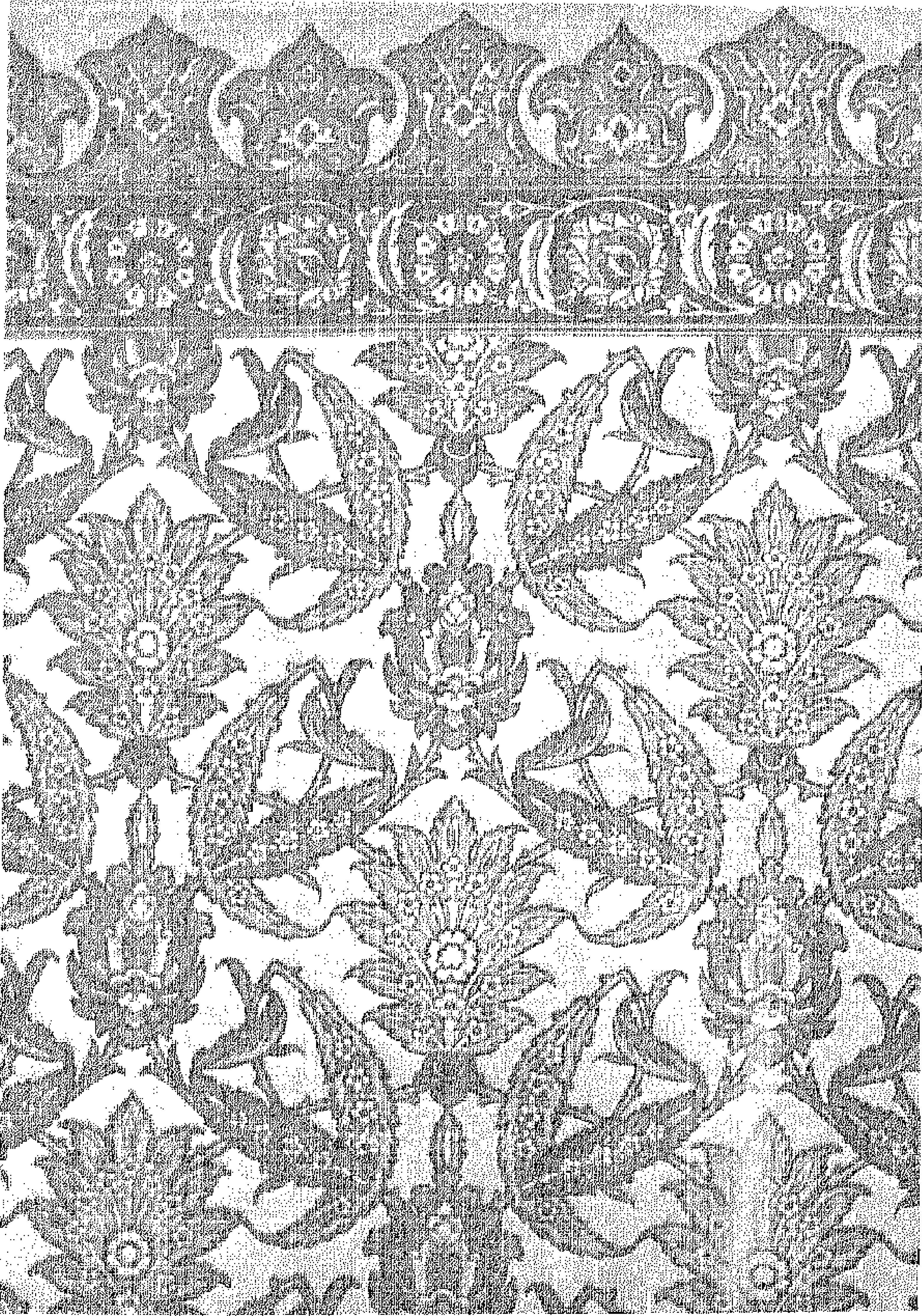
أقدم منبر رخامى قائم بين الآثار الإسلامية بالقاهرة ، كما يتميز هذا المسجد بوجود طاقة واحدة بمقرنص القبة التى تعلو المحراب . وأخرى بقبة ضريح الأمير كجك ، الأمر الذى انفردت به الآثار الفاطمية . وبإيوان القبلة محراب بديع تعلوه قبة كبيرة .

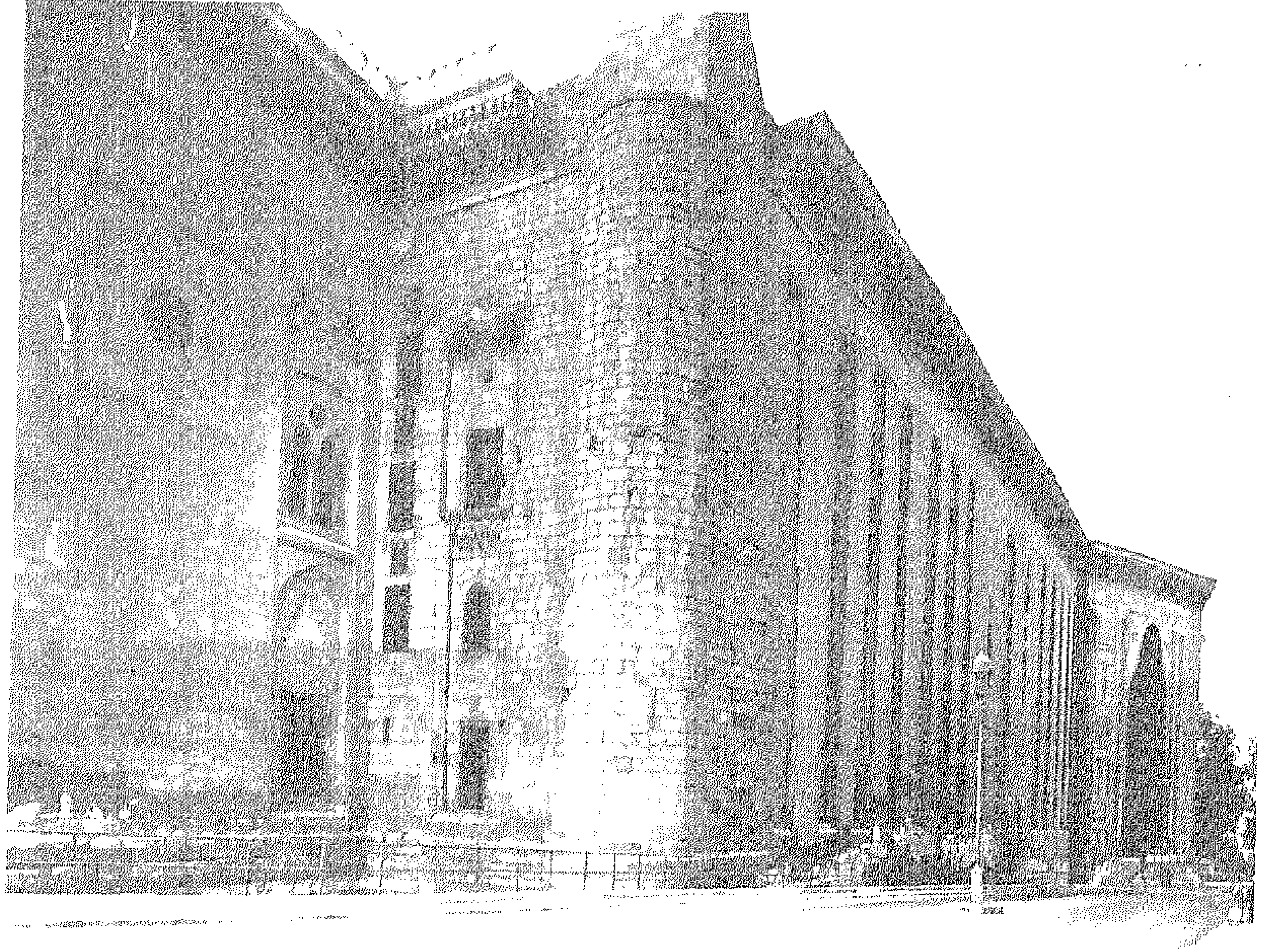
وقد أصلح إبراهيم أغا مستحفظان أحد رجالات العهد العثمانى فى مصر المسجد إصلاحاً شاملا ، وكانت أهم إضافاته كسوة جدار القبلة حتى السقف بالقاشانى الملون الجميل . وقد اكتسب المسجد شهرته وتسميته بالجامع الأزرق من تلك المجموعة الفريدة من القاشانى التى أعدت خصيصاً لهذا المسجد ، وقد تنوعت ألوانها وأشكالها فبعضها يمثل محراباً يعلوه قنديل يكتنفه عمود أسود بداخله زهرية تفرّعت منها فروع نباتية تحمل زهوراً ، والبعض الآخر يمثل زهريات مختلفة وزخارف وأزهاراً ملونة . كذلك أنشأ إبراهيم أغا فى مؤخرة الإيوان القبلى على يمين الداخل حجرة كسا جدرانها بالرخام يعلوه القاشانى الرائع الألوان حتى السقف . وبالحجرة محراب من الرخام وألحق بها حجرة أخرى تسودها البساطة ، دفن فيها آق سنقر منشئ المسجد (لوحات ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥) .

لوحة ١٦٤ – الجامع الأزرق . تفصيل لزخارف القيشانى

لوحة ١٦٥ – الجامع الأزرق تفصيل لزخارف القيشانى





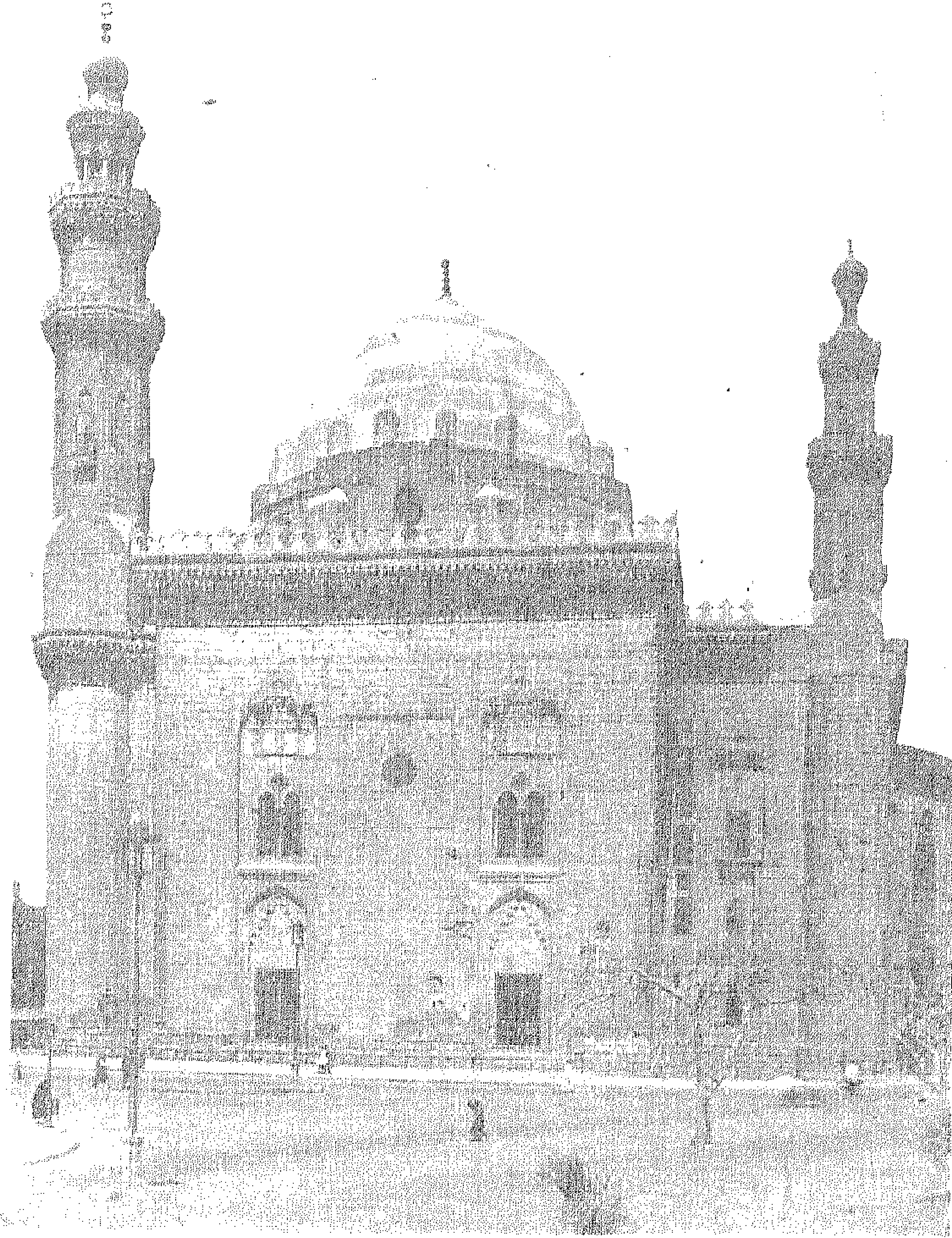


لوحة ١٦٦ — جامع السلطان حسن ومدرسته . الوجهية الشمالية تزوّقها صُفُف مستطيلة تنتهى بمقرنصات . وبها نوافذ مساكن الطلبة ، وتنتهى من أعلى بطنف عريض من المقرنصات ذات الحطّات المتعددة . ويقع باب المدخل الضخم فى نهاية الطرف الغربى من الوجهية .

شيدها فى القاهرة السلطان حسن بن الناصر محمد بن قلاوون بين سنتى ١٣٥٦ و ١٣٦٢ استمراراً لسياسة الحكام الأيوبيين فى بناء المدارس . وكانوا قد أكثروا من بنائها من قبل ، وهى تمثل أجمل ما وصلت إليه هذه الأبنية المنشأة على مسقط متعامد فى القاهرة . وما أكثر ما تباهى السلطان حسن بأن الإيوان الكبير فى مدرسته أعلى من عقد القصر الساسانى فى المدائن والمعروف باسم « طاق كسرى » . ومازال صحن الجامع المدرسة يأخذنا بعظمته واتساعه . ويقول المقريزى أن ثمة منارتين كانتا تقومان على جانبى مدخل الجامع الذى يعد أروع المداخل فى عمارة القاهرة الإسلامية . وثمة تشابه بين هذا المدخل ومدخل مدرسة چوك فى الأناضول مما حدا ببعض الأركيولوجيين إلى الاعتقاد بأنه مستوحى منها . وقد بنى مدخل مسجد المؤيد [على مقربة من باب زويلة] محاكياً مدخل جامع السلطان حسن ، ونقلت إليه بوابة جامع السلطان حسن الأصلية المصنوعة من البرونز .

وجاءت عمارة الدهليز مبسطة خالية من الزخارف مهيأة للأثر الجارف الذى يغمر الزائر بمجرد وقوع نظره فى نهاية الدهليز على الصحن والإيوان الكبير .

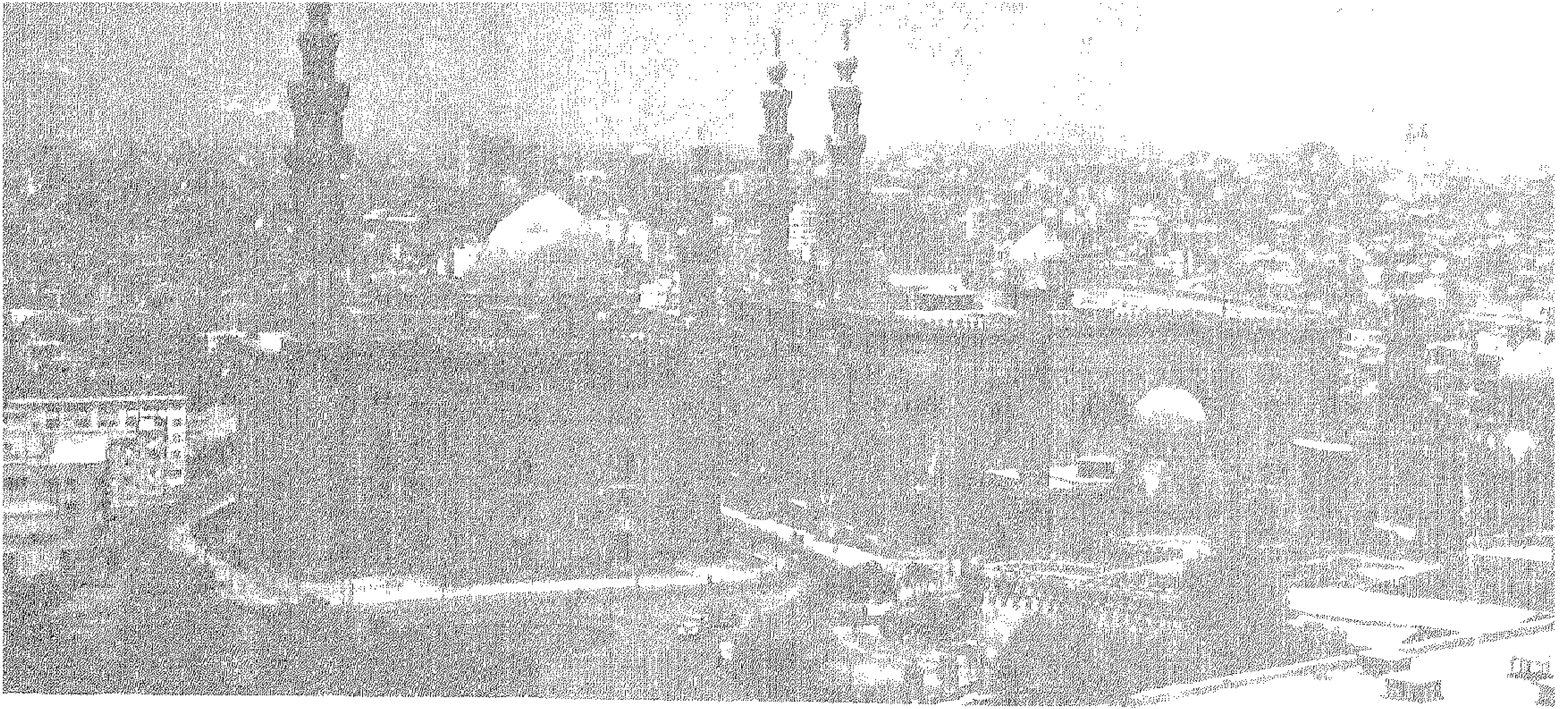
ويؤدى المدخل الرئيسى للجامع إلى « دركاة » فخمة تعلوها قبة محمولة على ثلاثة إيوانات تعلوها أنصاف قباب من المقرنصات تدفع بالنظر نحو القبة رمز السماء . وفى العناية بزخرفة هذه الدركاة ما يوحى بأنها تحيىّ الداخل أجمل تحية مرحّبة به ، ومنها يتجه الداخل يساراً ثم يميناً ثم يساراً عن طريق دهليز إلى صحن مكشوف تشرف عليه أربعة

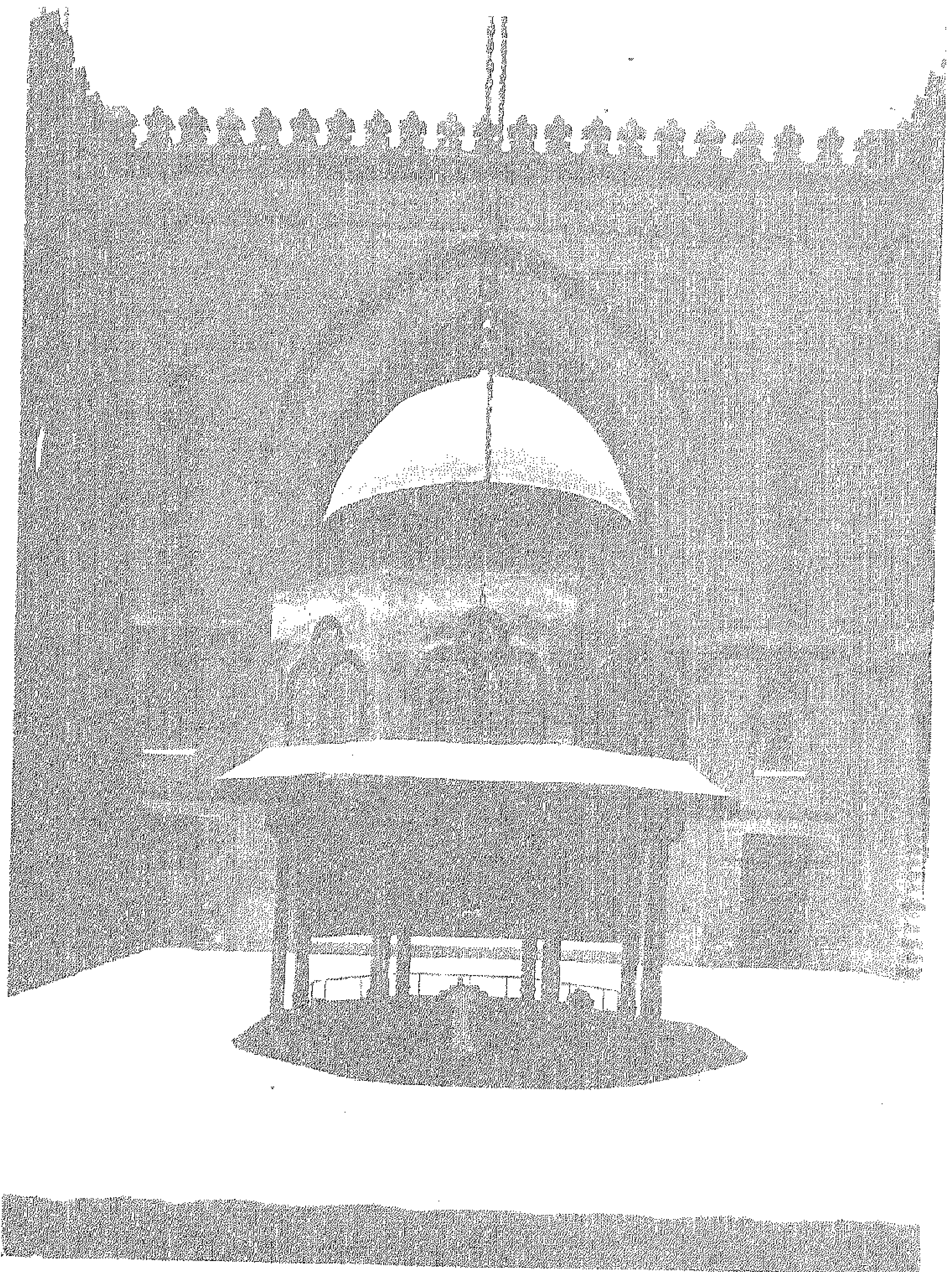


لوحة ١٦٧ — جامع السلطان حسن ومدرسته . الوجهية الشرقية على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض جنوبيها المنارة الكبيرة . ويتضح من التركيب المعمارى أن من قام بتجديدها بعد سقوطها لم يراع أصول الذوق المعمارى أو الدلالة الرمزية عندما قلب الأوضاع فوضع قاعدة المئذنة الجديدة المربعة فوق قاعدة المئذنة القديمة المستديرة على عكس ما كان ينبغى أن يحدث . وتنهض المئذنة الأقل ارتفاعا إلى الشمال من القبة . وبالرغم من أن هاتين المئذنتين والقبة لا تنتمى كلها إلى التصميم الأصلى إلا أن جمال « الكتلة المعمارية » الأصلية يطغى على هذه العيوب فى التفاصيل .

لوحة ١٦٨ — المفارقة بين جامع السلطان حسن وجامع الرفاعى ، حيث يبدو الأول وكأنه عمارة الدولة المصرية القديمة بجلالها وأصالتها ، على حين يبدو الثانى فى عمارته الإسلامية المهجّنة وكأنه العمارة البطلمية ، ولا غرابة فإن مصممه فى أواخر القرن التاسع عشر هو المهندس النمسوى ماكس هرتز باشا .

لوحة ١٦٩ — جامع السلطان حسن ومدرسته . الميضأة وسط الصحن المكشوف ومن ورائها الإيوان الغربى .





إيوانات متقابلة ذات عقود أكبرها إيوان القبلة . وتأخذ التواءات الدهليز هذه بلبّ الزائر شيئاً فشيئاً بعيداً عن العالم الخارجى لتفضى به إلى عالم خاص من السكينة والصفاء . وتنفرد كل مدرسة من مدارس المذاهب الإسلامية بإيوان . كما يتوسط الصحن المكشوف ميضأة تعلوها قبة تستند إلى ثمانية أعمدة .

ويسترعى انتباهنا تصميم أرضية صحن الجامع بتقسيماتها التى تبدأ من قطع الرخام الملون الصغيرة التى لا يتجاوز حجمها بضعة ستيمترات إلى كامل مسطح الصحن البالغ ضلعه ثلاثين متراً فى تدرج وفى تكوينات هندسية تنمو من الداخل إلى الخارج مع الاحتفاظ بوحدة التصميم ، سالكة سبيل الوحدة مع التنوع وكأنها تخطيط مدينة رائعة التصميم .

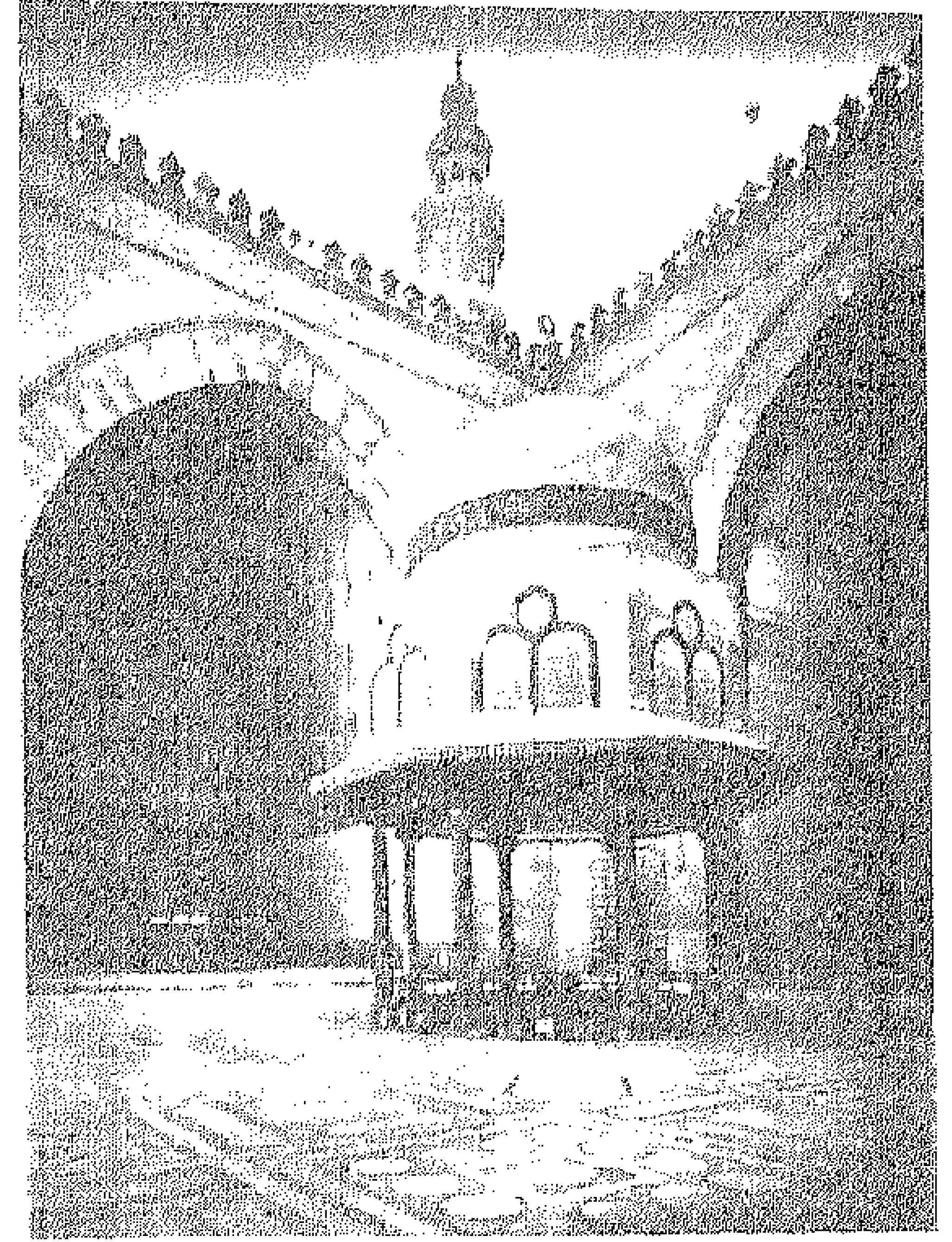
ويحيط بجدار إيوان القبلة طراز من الكتابة الكوفية البديعة فوق خلفية من التوريقات الخلابة فى تناسق واضح من حيث حجمها ومن حيث مكانها الذى تحتله من الجدار .

وعلى حين شيد إيوان كسرى الساسانى فى المدائن بطريقة إنشاء القبوات بدون عبوات خشبية . وذلك برصّ حلقات القبو المتتالية مائلة عن المستوى الرأسى مستندة إلى جدار خلفى . أنشئ الإيوان الكبير بمسجد السلطان حسن على عبوات خشبية قيل إنها تكلفت مائة ألف دينار . وقد يعود سبب هذا الاختلاف المعمارى إلى أن طريقة إنشاء قبو كسرى تستدعى أن يكون منحنى القبو على شكل مكافئ سلسلى (٩٣) مما قد لا يتفق مع الفكرة المعمارية من الناحية الرمزية بالنسبة لقبو السلطان حسن ذى المنحنى المدبب ذى المركزين السائد فى العمارة الإسلامية المصرية .

ولأول مرة تقوم قبة الضريح الرئيسية خلف جدار المحراب ، إذ كان المألوف أن تشغل القبة أحد أركان المسجد . ويرجع تاريخ إنشائها إلى القرن السابع عشر حيث حلت محل القبة القديمة . وبأركان القبة مقرنصات خشبية كبيرة ، نقشت إحداها لتمثل ما كانت عليه باقى المقرنصات عند إنشاء الجامع . وعلى يمين المحراب منبر رخامى من المنابر الرخامية القليلة فى العمارة الإسلامية .

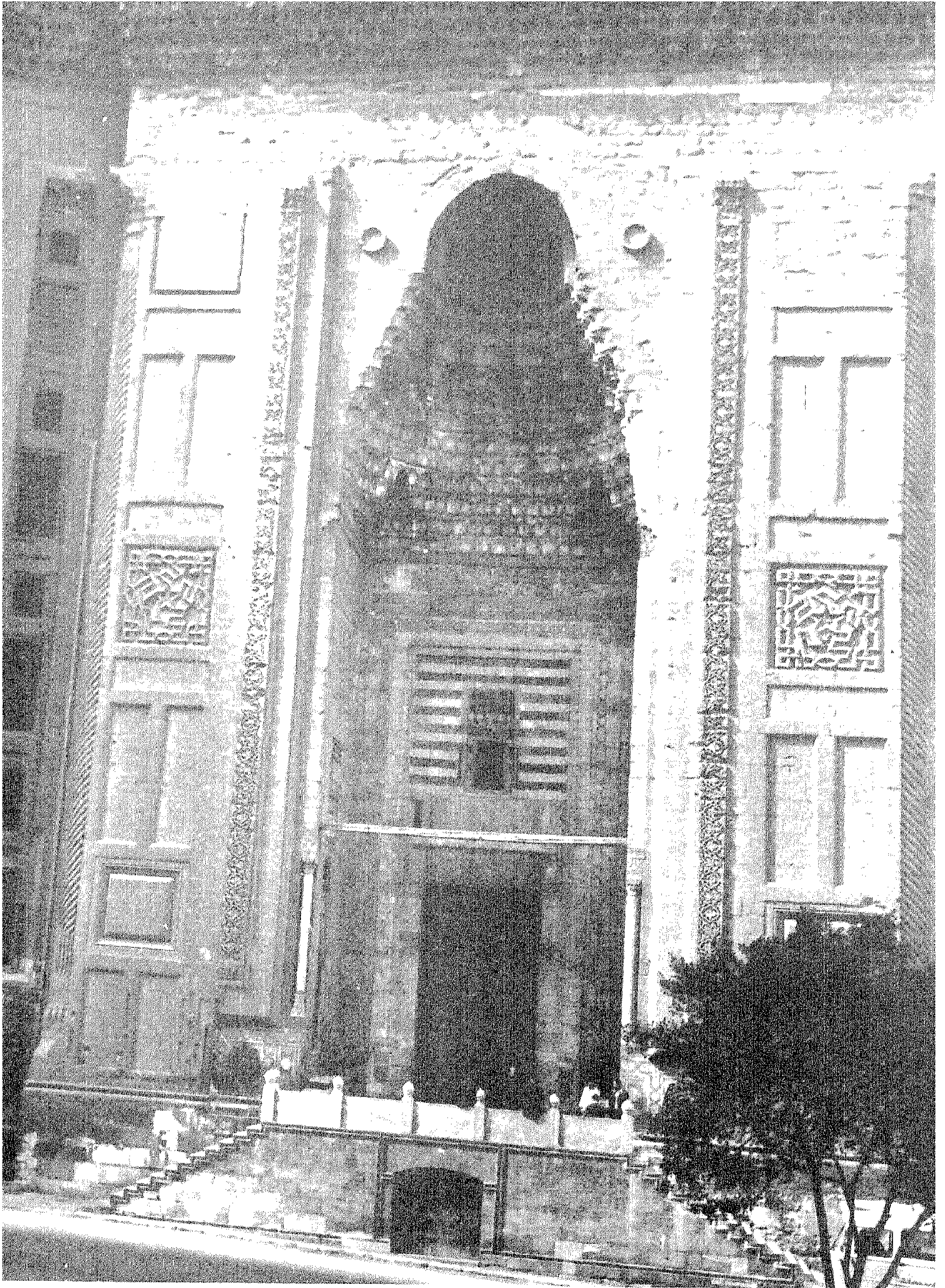
وللمسجد وجهيتان هامتان ، أولاهما الوجهية الشمالية ، تزوّقها صُفُف مستطيلة تنتهى بمقرنصات ، وبها نوافذ مساكن الطلبة ، وتنتهى من أعلى — كما تنتهى الوجهية الشرقية والمدخل — بطنف عريض أخاذ من المقرنصات المتعددة الحطّات . ويقع باب المدخل العظيم فى طرف هذه الوجهية الغربى ، ويمتاز بضخامته وزخارفه المتنوعة المحفورة فى الحجر أو المكتسية بالرخام ، وبمقرنصاته الخلابة .

وتشرف الوجهية الشرقية على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض فى الركن الجنوبى الشرقى المنارة الكبيرة على حين تنهض المنارة الصغيرة الأقل ارتفاعاً فى الركن الشمالى الشرقى (لوحات ٨ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، وشكل ٤٤) .



لوحة ١٧٠ — صحن جامع السلطان حسن ومدرسته . ويكشف عن التقاء السماء بالأرض وسموق المئذنة والشرافات ، كما يبدو جزء من الأرضية الرخامية ذات التصميم المتدرج ابتداء من قطعة الفسيفساء الصغيرة [٣ سم] إلى كامل مسطح الصحن [عرض ٣٠ متر] فى تكوينات هندسية نامية .

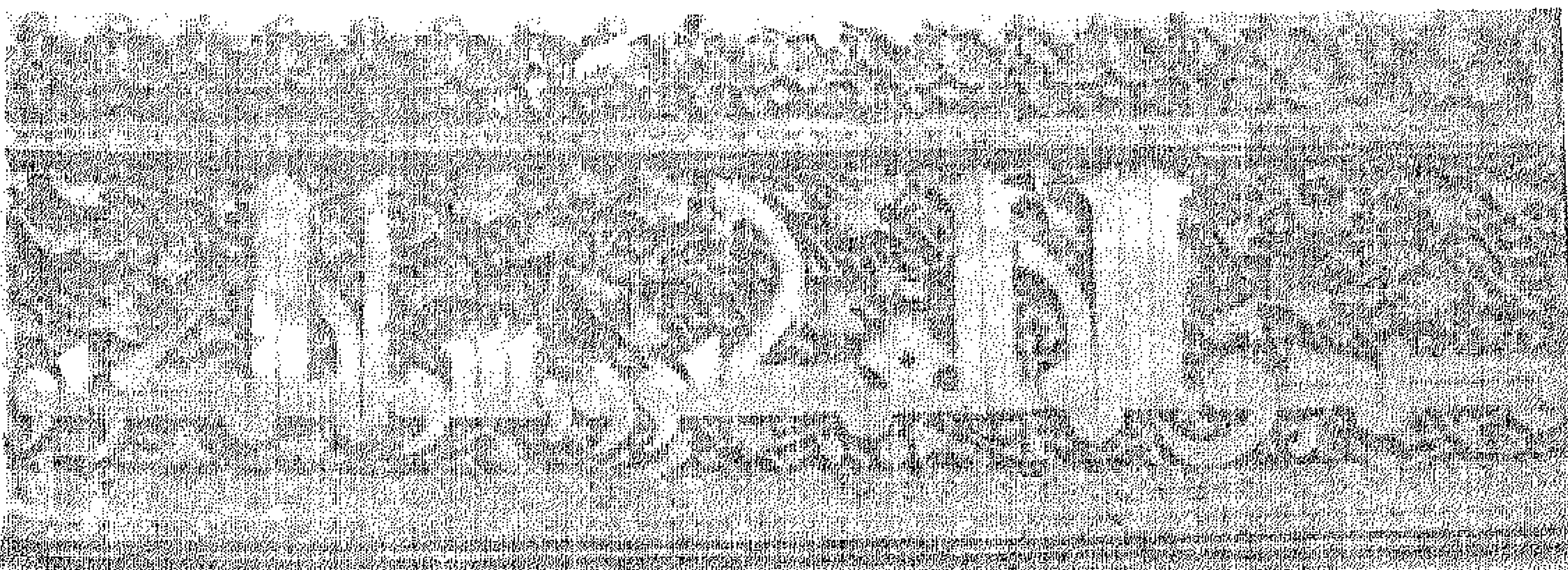
لوحة ١٧١ — مدخل جامع السلطان حسن . وينتهى التكوين المعمارى من أعلى بصفّ من المقرنصات ، وصمم المدخل فى دخول مغطى بمقرنصات تنتهى بنصف قبة ، ويكتنف جانبى المدخل حشوات تتوسطها حشوة مزينة بزخارف هندسية . وتؤدى صُفَّات نوافذ المدرسة نظرا لضيقها واستطالتها دورا كبيرا فى الإيحاء بارتفاع الواجهة والإلحاح إلى مقياسها .

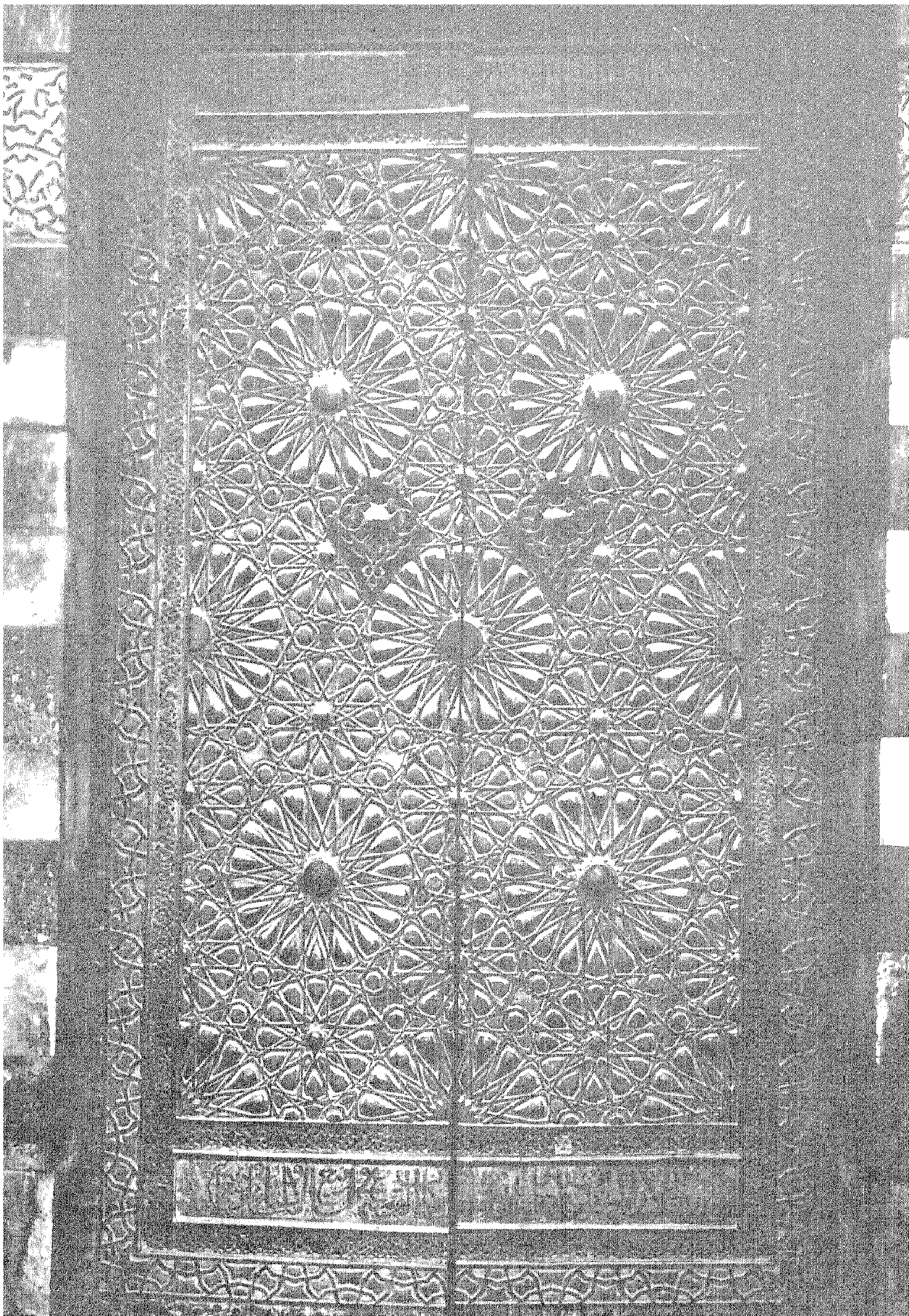


لوحة ١٧٢ — إيوان القبلة بجامع السلطان حسن ومدرسته . ويتميز جدار القبلة بالكسوة الرخامية بكامل ارتفاعه من سطح الأرضية حتى أسفل طراز الكتابة الكوفية ، بعكس الجدران الجانبية للإيوان التى تحمل القبو — باستثناء سفل بسيط الارتفاع — حتى لا تضعف الزخرفة الإحساس بالقوة الإنشائية .

لوحة ١٧٣ — جامع ومدرسة السلطان حسن . طراز بالخط الكوفى

لوحة ١٧٤ — باب مسجد السلطان حسن ومدرسته . من البرونز ، وقد نقل إلى مسجد المؤيد بالقاهرة .



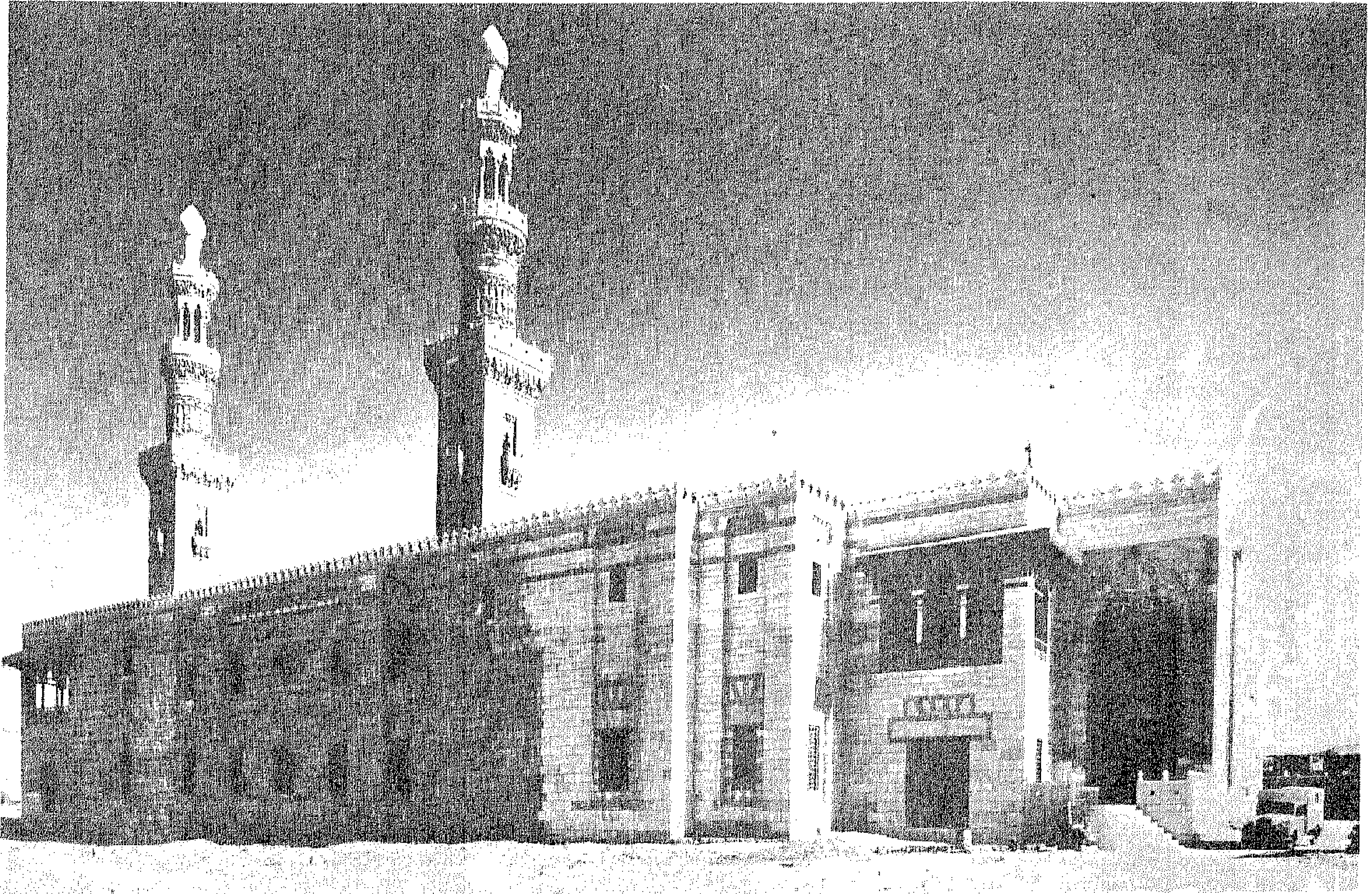


لوحة ١٧٥ – مسجد وخانقاه السلطان فرج بن برقوق . الوجهية الرئيسة بقرافة المماليك ، ويبدو فيها عنصر التماثل والتراصف واضحا . وخاصة فى المنارتين التى انتقل فيهما المعمارى من المسقط المربع الرامز إلى الأرض إلى المسقط الدائرى الرامز إلى السماء ، كما تدرج فى ارتفاع طوابق المئذنة كلما ارتفعنا لجذب النظر إلى فوق . ترى هل قصد المعمارى بارتكاز القبة العليا على شكل البصلة فوق أعمدة ثمانية تخفيف حدة تضاد كتلة البناء عند التقائه من أعلى بالفضاء أم أنه لجأ إلى الأعمدة الثمانية كى ينتقل من الشكل الأسطوانى إلى المثمن الذى يحمل قبة السماء ؟

أنشأ السلطان فرج بن برقوق هذا المبنى عام ١٣٩٨ – ١٤١١ بقرافة المماليك ، وضمّنه عدة منشآت دينية وخيرية ، سابقا بذلك غيره من السلاطين فى هذا المضمار . إذ جمع إلى خانقاه للصوفية ، مسجداً فسيحاً وضريحين لأسرة برقوق ، وسبيلين وكتّابين لتعليم القرآن ، ورَبْعاً سكنيًا . وينفرد هذا المبنى بخصائص معمارية ، فبه منارتان متماثلتان ، وقبتان كبيرتان متماثلتان فى طرفى المبنى ، وثمة قبة صغيرة ثالثة تقع فوق المحراب .

وقد لجأ المعمارى فى تصميم المئذنة إلى الأسلوب المملوكى فى التدرج بمستويات المئذنة ، والانتقال من المسقط المربع الرامز إلى الأرض نحو المسقط الدائرى الرامز إلى السماء ، كما تدرج فى نسب ارتفاع طوابق المئذنة التى تتضاءل كلما ارتفعنا لجذب النظر إلى أعلى .

ويتكون البناء من صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات ، أكبرها إيوان القبلة .



بوجهه إيوان مماثل له وإن كان أقل اتساعاً . ويتكون سقفا الإيوانين من قباب حجرية نصف كروية تستند إلى عقود مرتكزة على أعمدة حجرية مثمنة . أما الإيوانان الآخران فهما متماثلان متساويان . خلفهما حجرات الخلوة للمتصوفين .

ويتميز المسجد كذلك بمنبره الحجرى البديع ذى النقوش المحفورة المنوعة . وقد أمر بإنشائه السلطان قايتباى عام ١٤٨٣ . ويقع مدفن السلطان برقوق تحت القبة الشمالية فى المكان الذى أوصى بأن يدفن فيه .

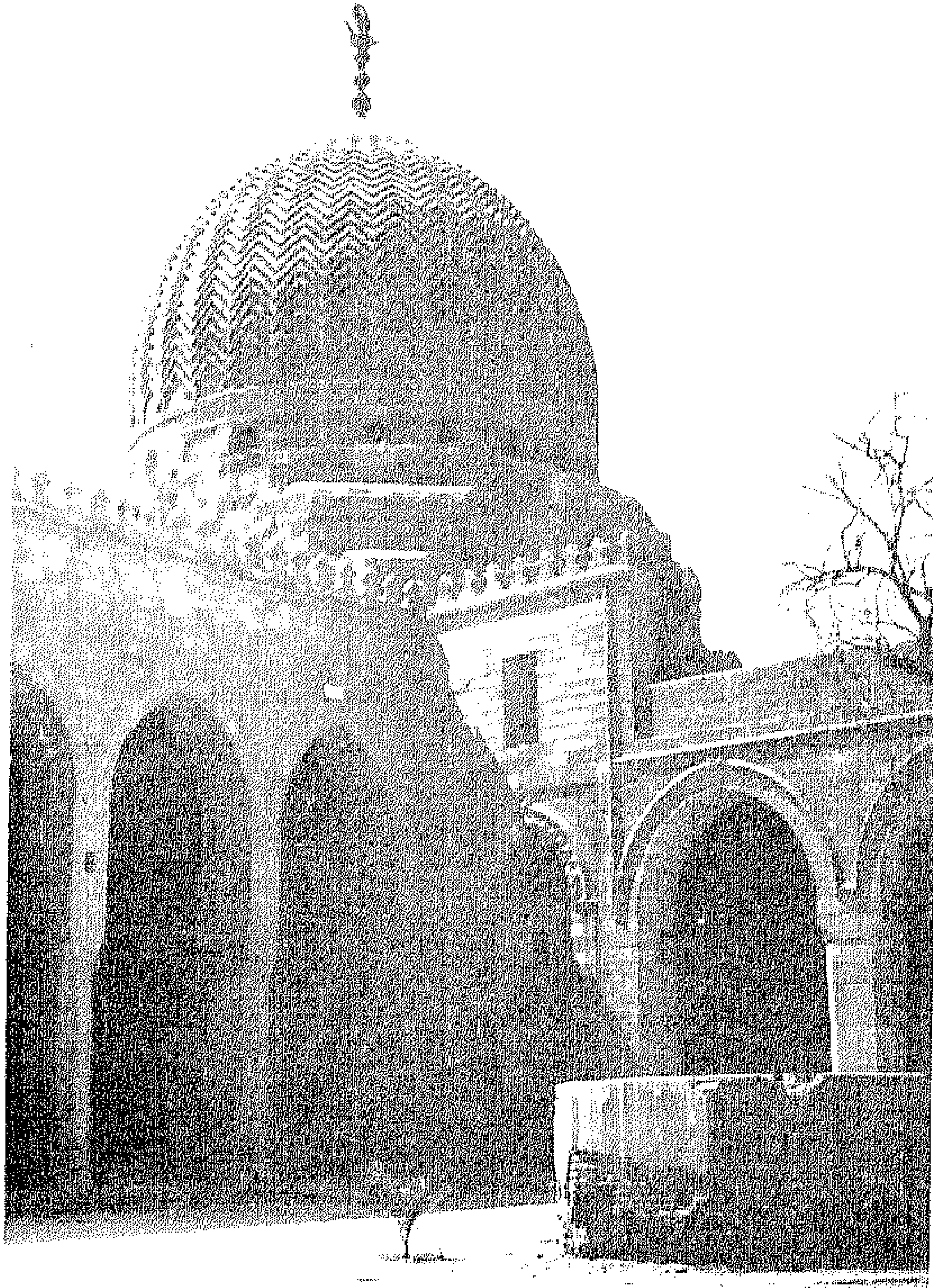
ولعل أبرز سمات المبنى هو التماثل والتراصف اللذان حرص المعمارى أشد الحرص على تحقيقهما فى أجزاء المبنى . فثمة منارتان متماثلتان بالوجهية الغربية . وبطرفيها سبيلان متماثلان يعلوهما كتّابان متماثلان كذلك . وفى الوجهية الشرقية . تحقق هذا التماثل فى القبتين الكبيرتين المتماثلتين فوق طرفى الواجهة . يزين كل منهما من الخارج خطوط بارزة محفورة فى الحجر متعرّجة على شكل رقمى «٧» و«٨» مكررين . (لوحات ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، وأشكال ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧) .

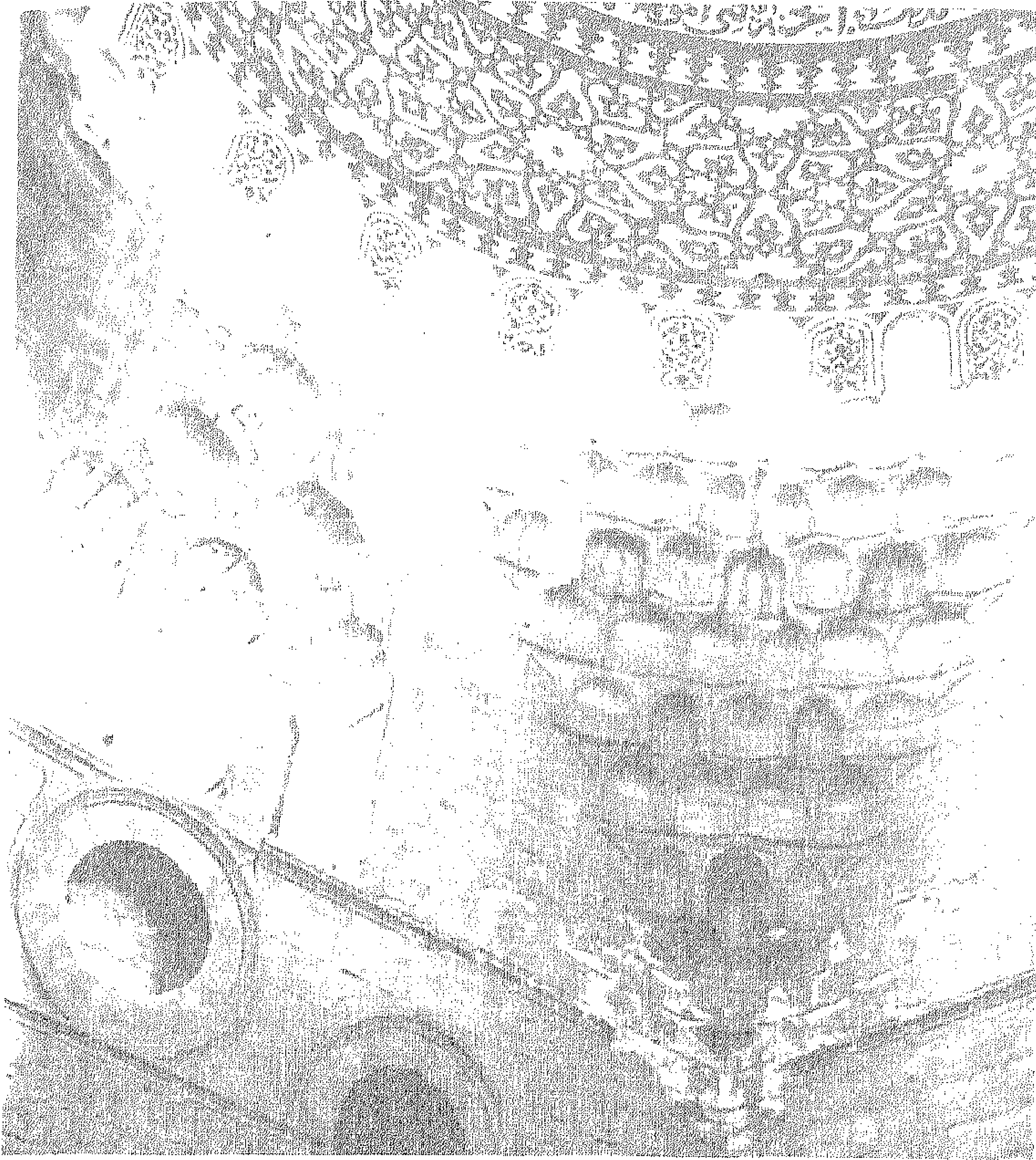
لوحة ١٧٦ – مسجد وخانقاه السلطان فرج بن برقوق بقرافة المماليك . المنبر الحجرى النسب اللطيفة وزخارف التوريقات المحفورة فى البصلة التى تعلو المنبر . وقد اعتنى الفنان بمقصورة الإمام بتفريغ زخرفى يمثل زهرة الزنبق .

لوحة ١٧٧ – مسجد وخانقاه السلطان فرج بن برقوق بقرافة المماليك . وتبدو القبة بين إيوانين تزينها من الخارج خطوط بارزة محفورة فى الحجر على شكل رقمى ٧ ، ٨ مكررين .

لوحة ١٧٨ – مسجد وخانقاه برقوق . تبين هذه اللوحة روعة إدماج العمارة مع الزخرفة من حيث التشكيل والمقاييس والمساحات حتى فى أدق التفاصيل . مثل الكرانيش المحددة لطراز الكتابة والكوى المستديرة . ويتجلى من كافة العناصر المشتركة فى هذا التكوين مدى امتلاك المعمارى لناصية الفن المعمارى الكبير : من طراز الكتابة تعلوه صفوف الكوى المستديرة ومقرنصات الخناصر تتوسطها فتحات النوافذ . تعلوها شبابيك القبة ثم القبة نفسها .

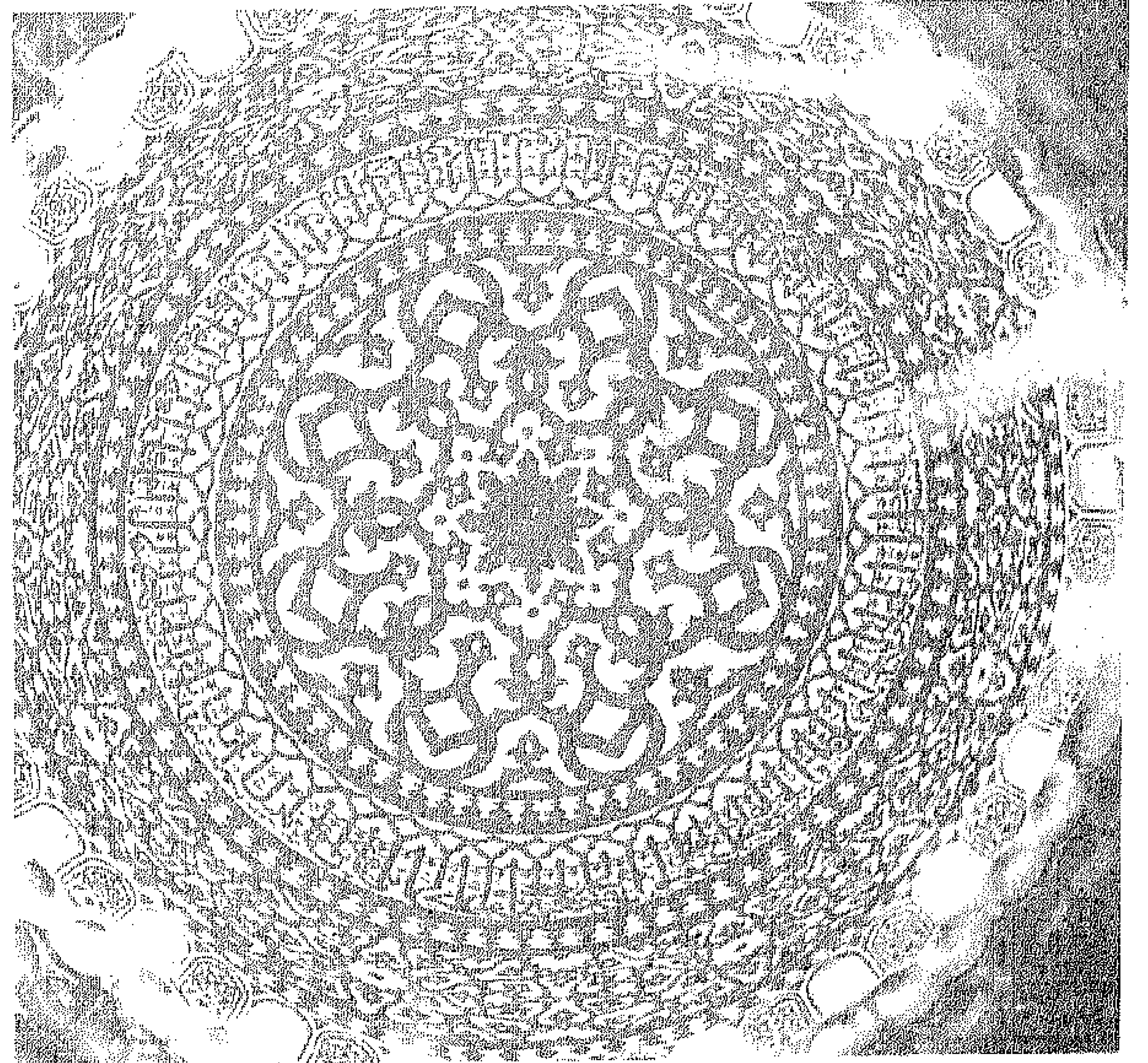


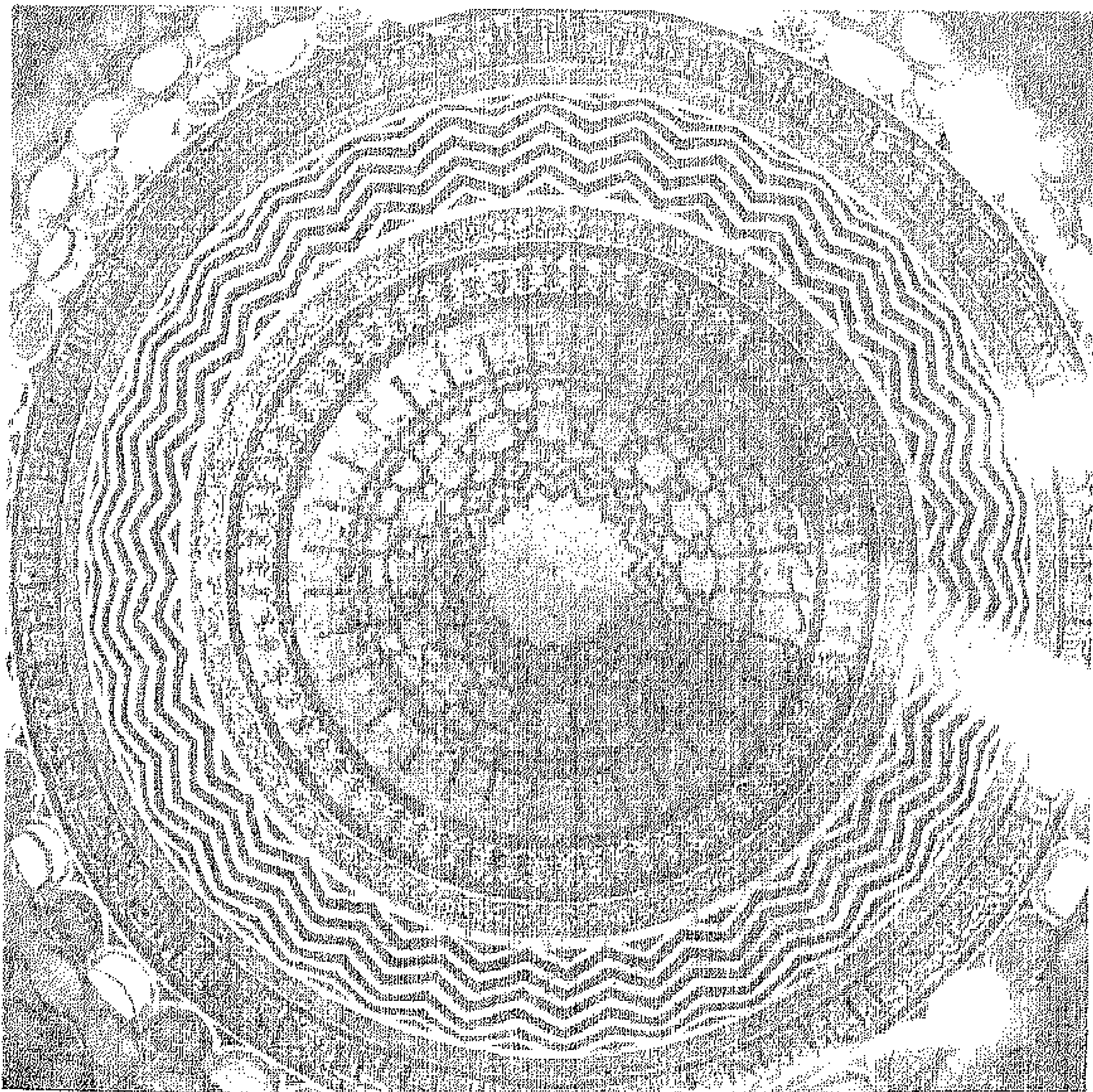




لوحة ١٧٩ – القبة الجنوبية من الداخل بمسجد وخانقاه برقوق بقرافة المماليك . ونلمس فى نقوشها التزاوج بين الكتابة الخطية الجميلة والتوريقات الزخرفية البديعة فى حلقات تفصل بينها أفاريز دائرية من الشرافات وكأن كلا منها يتطلع إلى ما يعلوها من سماء حتى تصل عين الرائى إلى مركز الدائرة التى تتوسط القبة وكأنها مركز الكون .

لوحة ١٨٠ – القبة الشمالية من الداخل بمسجد وخانقاه برقوق بقرافة المماليك وتعلو ضريح السلطان برقوق . وتشد أنظارنا التنوعات العديدة التى اشتملت عليها الزخارف التى تربط بين الكتابة الخطية والأشكال الزخرفية الهندسية . ترى هل ثمة اتفاق بين المصور الذى زخرف هذه القبة من الداخل والنحات الذى نحت سطح القبة الخارجى بأشكال رقمى ٧ ، ٨ مما يوحى بفكرة شفافية القبة أم هو محض صدفة واتفاق ؟





أنشأ هذا المسجد السلطان الطاهر أبو سعيد فرج بن برقوق أول من حكم مصر من المماليك الجراكسة .

وبنى المسجد وفق النظام المعمارى الذى كان سائداً فى ذلك الوقت وهو البناء على خطوط متعامدة ، ويتكون من صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات ، أهمها إيوان القبلة ، ثم الضريح . ولقد بذل القائم على بناء المسجد قدراً كبيراً من المهارة الهندسية والفنية أضفت على المسجد رونقاً بديعاً .

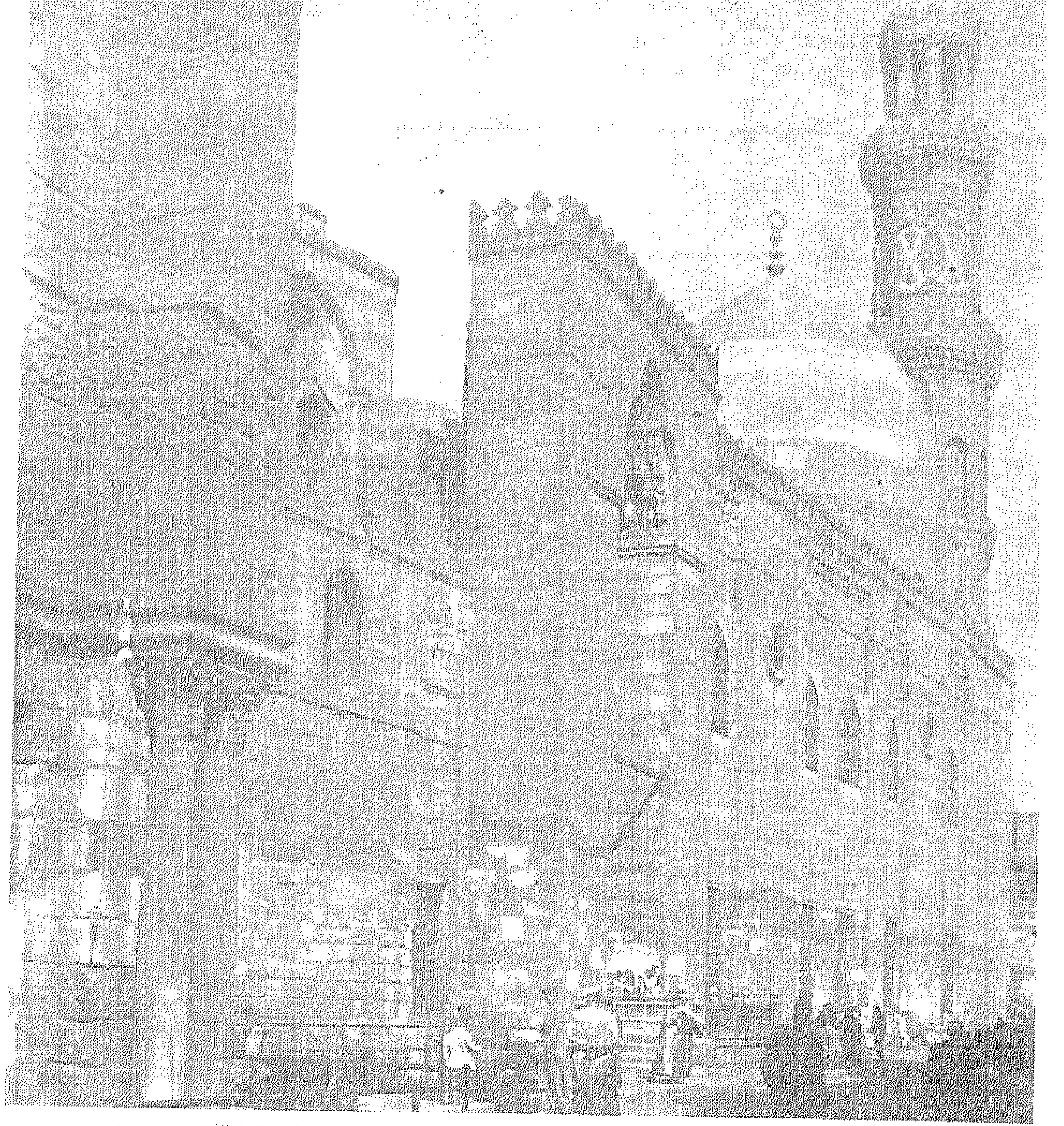
ويقع مدخل المسجد فى الوجهة الجنوبية تزينها المقرنصات والرخام المطعّم فى الحجارة ، وإفريز من التوريقات . وعلى امتداد الواجهة طراز بالحفر بالخط النسخ باسم الملك برقوق وبتاريخ الانتهاء من بناء المسجد سنة ١٣٩٠ م . وترتفع منارة المسجد الضخمة المثمنة الشكل فى الركن الشمالى من المدخل القائم فى الجهة الجنوبية منه ، وهى على ثلاث مستويات ، أدناها وأعلاها من الحجر الظاهر ، وأوسطها مكسوّة بزخارف رخامية بديعة . وإلى جانب المنارة قبة بسيطة تحيط بها من أسفل ثلاثة صفوف من المقرنصات . أما أبواب المسجد فقد كسيت مصاريعها بصفائح النحاس التى زخرفت بتقاسيم هندسية تماثل أبواب مسجد السلطان حسن وقلاوون وغيرهما .

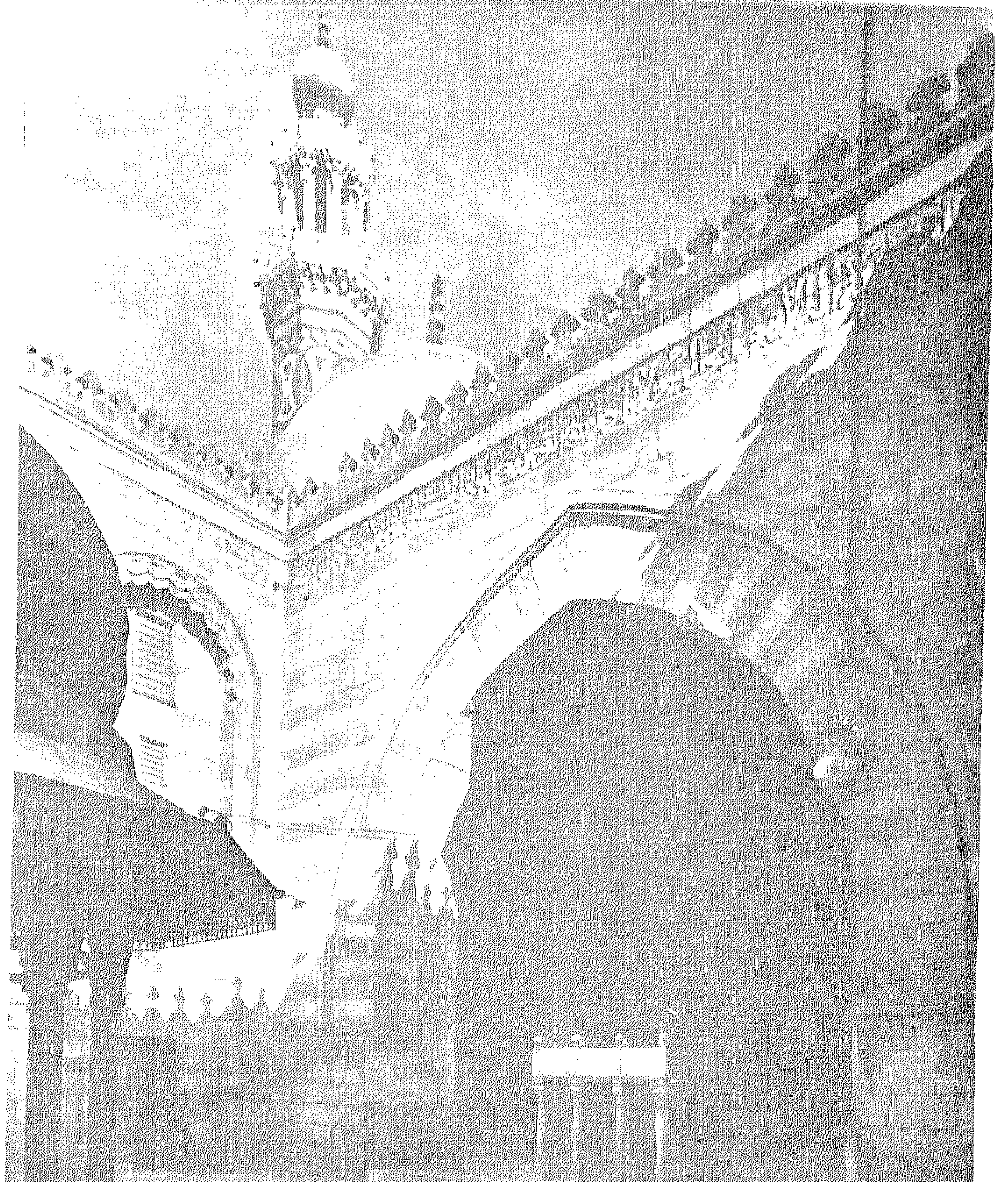
وكانت الشبابيك فى عصر المماليك تصنع من الجص المفرغ ، غير أن مهندس مسجد فرج بن برقوق زوّد الدخولات التى تعلوها مقرنصات الواجهة بصفّين من الشبابيك ، صنع العلوى منهما من الخشب المنجور .

وفى صحن المسجد فسقية تعلوها قبة محمولة على أعمدة رخامية . ويكتسى قاعها بالرخام الأبيض تحلّيه أشرطة ودوائر من الرخام الأسود تتلائم تراكيبها مع زخرفة قبة المسجد المشيدة من الحجر المنقوش . وصحن المسجد مسقوف تعلو وسطه شخشيخة للإضاءة والتهوية . ويحيط بالصحن أربعة إيوانات تقوم على أربعة عقود ، أكبرها إيوان القبلة . وتناولت أيدى الفنانين المهرة أسقف الإيوانات بالنقش الملون المذّهب يختلط فيها الأبيض الذى يتعانق معه الأزرق والأحمر فى تجانس وتمازج يشدّ الأنظار .

ويحمل إيوان القبلة القبة المزخرفة من الداخل ، وتكسو حوائطه وزرة من ألواح الرخام الملون يعلوها طراز باسم منشئ المسجد وألقابه وبعض الآيات القرآنية والأدعية . وتصطف الشبابيك فى أعلى جدران الإيوانات ، وكذلك فى أعلى قاعدة القبة وكلها من الجص المشغول يملأ الزجاج الملون فراغاته ، كما يغشّى الرخام الملون أرض المسجد كلها بإيواناته وصحنه (لوحات ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ وأشكال ٤٨ ، ٤٩) .







لوحة ١٨١ – مسجد فرج بن برقوق ومدرسته بالنحاسين. لوحة محفورة عن روبرت هاى.

لوحة ١٨٢ – مسجد السلطان فرج بن برقوق ومدرسته بالنحاسين. ويبدو صفًا الشبابيك الموجودة فى المدخولات. والعليا منها من الخشب المنجور. ونشهد المئذنة بمستوياتها الثلاثة، كسيت أسطح المستوى الأوسط منها بزخارف رخامية على شكل دوائر متداخلة فى نسق أخاذ على حين بنى المستويان الأعلى والأدنى بالحجر الظاهر.

لوحة ١٨٣ – صحن مسجد فرج بن برقوق ومدرسته بالنحاسين وتبدو فيه إلى اليسار فسقية تحت قبة ترمز إلى السماء تحملها ثمانية أعمدة رخامية، وتنبسط أرضية الصحن المكشوف بتكويناتها الزخرفية الهندسية القاتنة من الرخام الملون، بينا ينهض عقد إيوان القبلة المدبب بصنجاته المتبادلة الألوان يعلوها طراز بالخط الثلث لآيات قرآنية، ويتوج جدار الصحن شرافات زنبقية. كذلك تبدو قبة المسجد التى تتميز بالبساطة وإلى جوارها المئذنة ذات المستويات الثلاث التى تشمخ إلى السماء مستجدية الرحمة لتهبط إلى عباد الله المؤمنين بواسطة الصحن.

والملاحظ أن اتساع إيوان القبلة يجعلنا نحس بأن العقد خفيض بالقياس إلى ارتفاعه، غير أن المعارى لو كان قد رفع العقد أكثر من ذلك بحيث يأخذ نسبه مرتفعة لاضطر إلى النهوض بكل المبنى فيرتفع به إلى منسوب عال قد يخرج به عن التصميم العام.

أنشأ هذا المسجد الملك الأشرف أبو النصر قايتباى المملوكى الذى كان شديد الاهتمام بالعمارة والبناء فازدهرت فى عهده العمارة الإسلامية ازدهاراً عظيماً ، فلم تقتصر منشآت قايتباى على الخيرى منها فحسب كالأسبلة وأحواض سقى الدواب والخانقاوات والوكالات ، بل أنشأ أيضاً طابيتين إحداهما فى رشيد والأخرى بالإسكندرية (لوحة ١٧٥) ، وكان قد عهد ببنائهما إلى مهندس ألمانى غير أن طرازهما المعمارى جاء محاكياً لما عرف فى جنوب إيطاليا ، كما عنى بتجديد وترميم الكثير من العمارات التى أنشأها أسلافه ولقد أكثر من بناء المساجد ، فله فى القاهرة وحدها ثلاثة مساجد أحدها بالروضة وآخر بقلعة الكبش ، وهو الذى يضم ضريحه فى قرافة المماليك والتى أطلق عليها قرافة قايتباى . كذلك شيد منشآت عدة خارج القاهرة منها مساجده فى مدينة الفيوم وغزة ومنها القناطر التى أقامها قرب سقارة .

ويعد مسجد قايتباى بالقرافة من أشهر مساجدها وأفخمها على الإطلاق ، كما يعد نموذجا فذاً لفن العمارة المملوكى . والمشاهد لهذا المسجد لا يملك مشاعره إعجابا بجمال التصميم وتناسق النسب ودقة الصنعة وروعة النقش وبديع الزخارف ، ولم يضم المسجد ضريحاً فحسب بل ضم كذلك سبيلاً ومدرسة . وقد نسق المعمارى كافة هذه المنشآت المتباينة الوظائف فى نظام هندسى فنى رائع ، ووزّعها توزيعاً أضفى على المسجد رونقاً وجمالا ساحرا ، مع الاحتفاظ بالوحدة فى التصميم ، فجاء السبيل والكتّاب «المدرسة» ومدخل المسجد على يسار الواجهة ، أما المنارة التى لا ضريب لها جمالا وروعة بين المآذن فى العصر المملوكى فعلى يمينها . وتوّجت القبة مؤخرة البناء ، وزينت الواجهة بالزخارف والأحجار المنقوشة .

وقد شيد المسجد على غرار المدارس ذات التخطيط المتعامد ، إذ يتكون من صحن مسقوف تتوسطه شخشيخة وتطل عليه أربعة إيوانات متقابلة من خلال عقود أربعة . وقد راعى مهندس المسجد أن يكون إيوان القبلة هو أكبر الإيوانات ، يليه الإيوان المقابل له [الإيوان الغربى] ويفوق الإيوانين الشمالى والجنوبى حجماً . وجعل عقوده من الحجر الأبيض والأحمر فى نظام زخرفى رائع ، ثم كسا الإيوانات الثلاث بأسقف خشبية .

واكتست جدران إيوان القبلة بألواح الرخام الملون ، وهو ينقسم إلى ثلاثة أروقة أوسطها مغطى بسقف مستو نقش بزخارف مذهبة جميلة ، ويتوسط الإيوان محراب من الرخام المطعّم بفصوص الصدف ، وأرضيته بالرخام الملون .

ولما كان المسجد قد بنى ليكون ضريحا أيضاً فإن الإتقان والإبداع فى تزويق إيوان القبلة قد ماثلها ما جاء من الإبداع والإتقان فى الضريح الذى اكتست جدرانه بوزرة

لوحة ١٨٤ – طابية قايتباى بالإسكندرية [لوحة محفورة عن كتاب «وصف مصر»] .

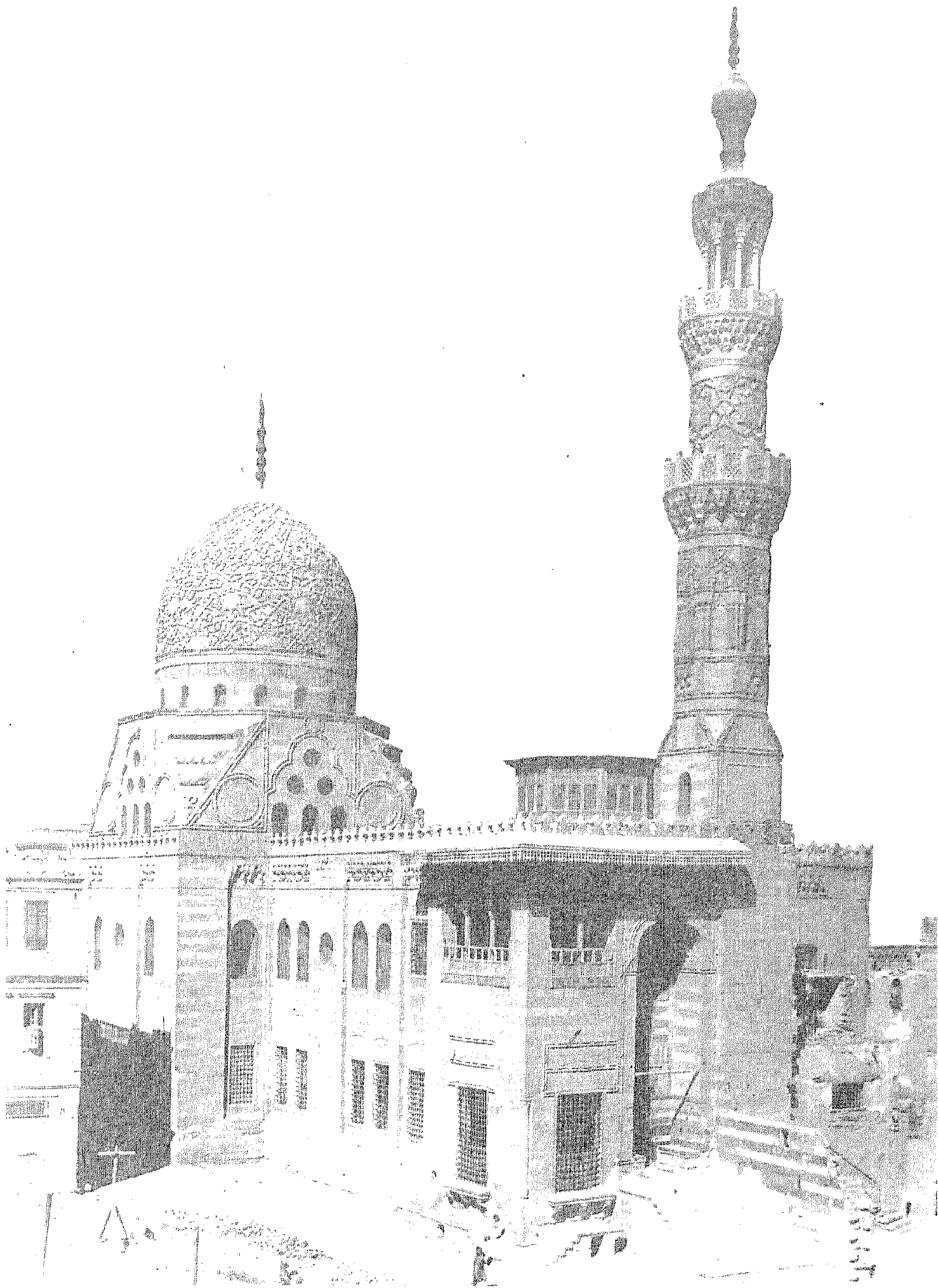
لوحة ١٨٥ – مسجد وضريح قايتباى بقرافة المماليك الوجهية الشمالية الشرقية ، ويشد أنظارنا النغمين الزخرفيين المتزاوجين المتلاحقين كالفوجة الموسيقية فوق السطح الخارجى للقبة ، أحدهما هندسى مستقيم الخطوط والآخر نباتى محور . وكلاهما فى صعودهما نحو القمة يخضع لتحولات تختصر العناصر الزخرفية بطريقة عبقرية نادرة حتى تستوعبها القمة الضيقة للقبة فى سلاسة طبيعية دون افتعال ، وهذا مثل آخر من أمثلة تحقيق مبدأ الوحدة مع التنوع فى العمارة الإسلامية . على حين تشمخ المئذنة كغادة فاتنة اكتست بالمزيد من الثياب المطرزة ، وإن لم يؤثر هذا الغلو فى الزينة على روعة تكوينها العام الذى تتناقص طبقاته فى الارتفاع بحيث تسبغ الحركة فى الإحساس بها وهى ترقى صوب السماء ، وتبدو الحيلة التى لجأ إليها المعمارى فى كسوة منطقة الانتقال من المربع إلى المثمن الذى يحمل القبة بطريقة ارتقى بها من الناحية الإنشائية إلى التعبير الفنى فى التكوين المعمارى .

من الرخام الملون الجذاب . وكذلك المحراب فقد أقيم من الرخام الملون ، كما زينت مقرنصات الضريح المتدلية من الأركان بنقوش رائعة ، تنفتح فى أعناقها شبابيك من الجص المفرغ ملئت فراغاته بالزجاج الملون ، ثم أحيطت تلك الشبابيك الرائعة فناً وإبداعاً بنقوش مذهبة .

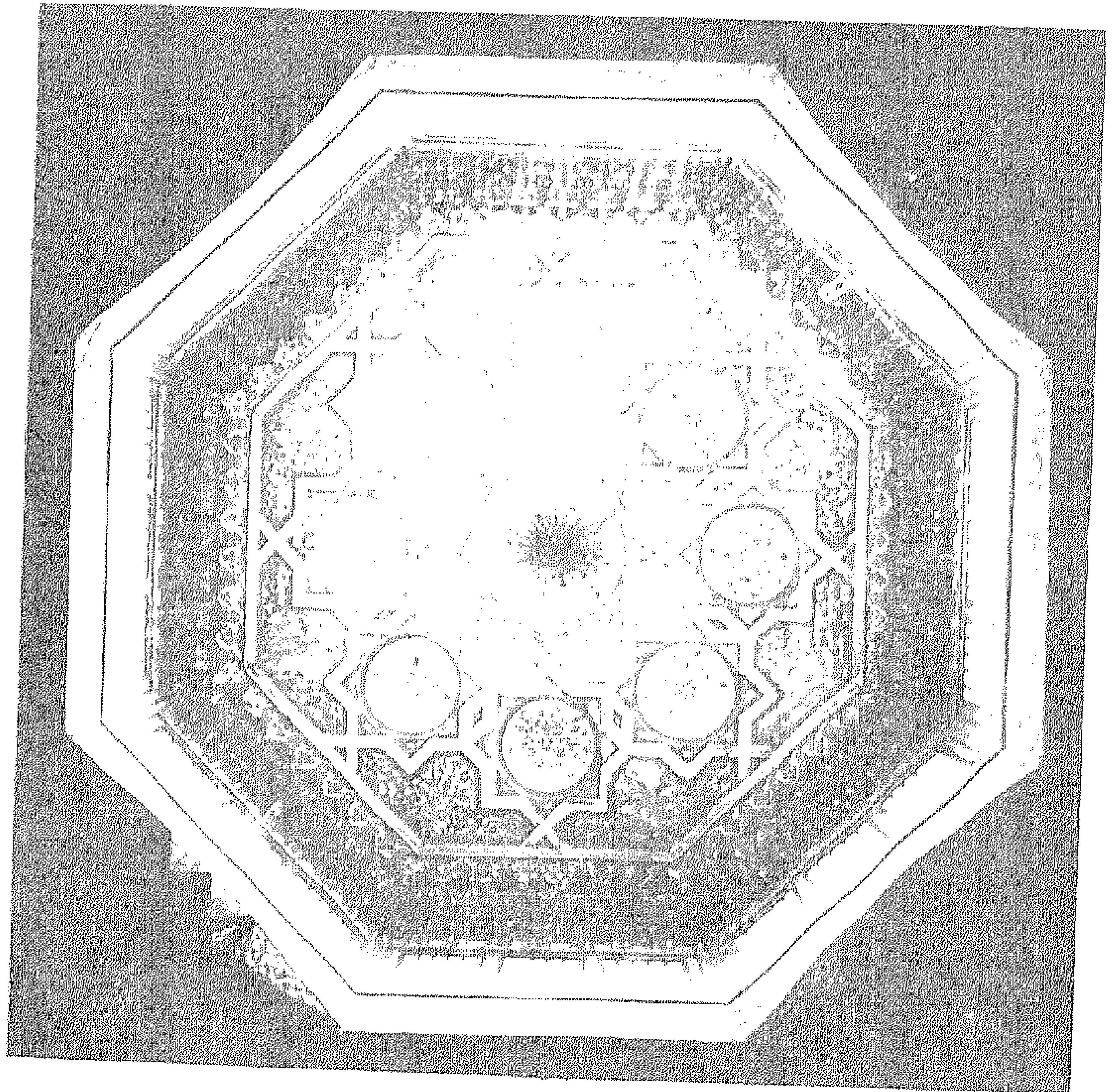
إن هذا البناء ينتقل بنا من الطابع الصارم لمبانى العصور السالفة إلى أسلوب جديد نابض بالحياة والبهجة وكأنه عالم شاعرى من الخيال الخصب تتراقص فيه الألوان الزاهية الملتفة بالسحر والرشاقة . ونحن لا نملك إلا الاستسلام للمتعة التى تشيعها إبداعات هؤلاء الفنانين ، وللإحساس بأن ثمة وشائج وثيقة قديمة تربط بيننا وبينهم .

وبالمقابلة بين مسجدى برقوق وقايتباى نلمس مفارقة كبيرة ، بين البساطة التى تخلب اللب فى البناء الأول ، وبين الغلو فى الزخرفة الرهيفة الذى يسود المبنى الثانى . وعلى حين يتميز جامع برقوق بقبابه الحجرية ذات الزخارف المتعرّجة المبسطة والتى أنشئت لأول مرة فى القاهرة ، يشتمل السطح الخارجى لقبة قايتباى على نغمين زخرفيين متزاوجين متلاحقين أحدهما هندسى نجمىّ مستقيم الخطوط والآخر نباتى محوّر ، وفى صعودهما نحو القمة تجرى التحوّلات التى تختصر العناصر الزخرفية بطريقة عبقرية حتى تستوعبها القمة الضيقة للقبة فى سلاسة طبيعية دون تكلف أو افتعال . وهذا مثال رائع من أمثلة تحقيق مبدأ الوحدة مع التنوع الذى عرضنا له عند تناول القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية . وتلفتنا فى جامع قايتباى كسوات الرخام الملون التى تكاد تغشى البناء كله ، والحشوات الدقيقة من الزخارف الهندسية التى تكسو الواجهة ، والسقف الخشبى التيّاه بلون الذهب ، والذى هو أقرب إلى زخارف البيوت الخاصة فى ذلك الوقت منه إلى سقوف أضرحة الموتى (لوحات ١٢٥ ز ، ط ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨) .



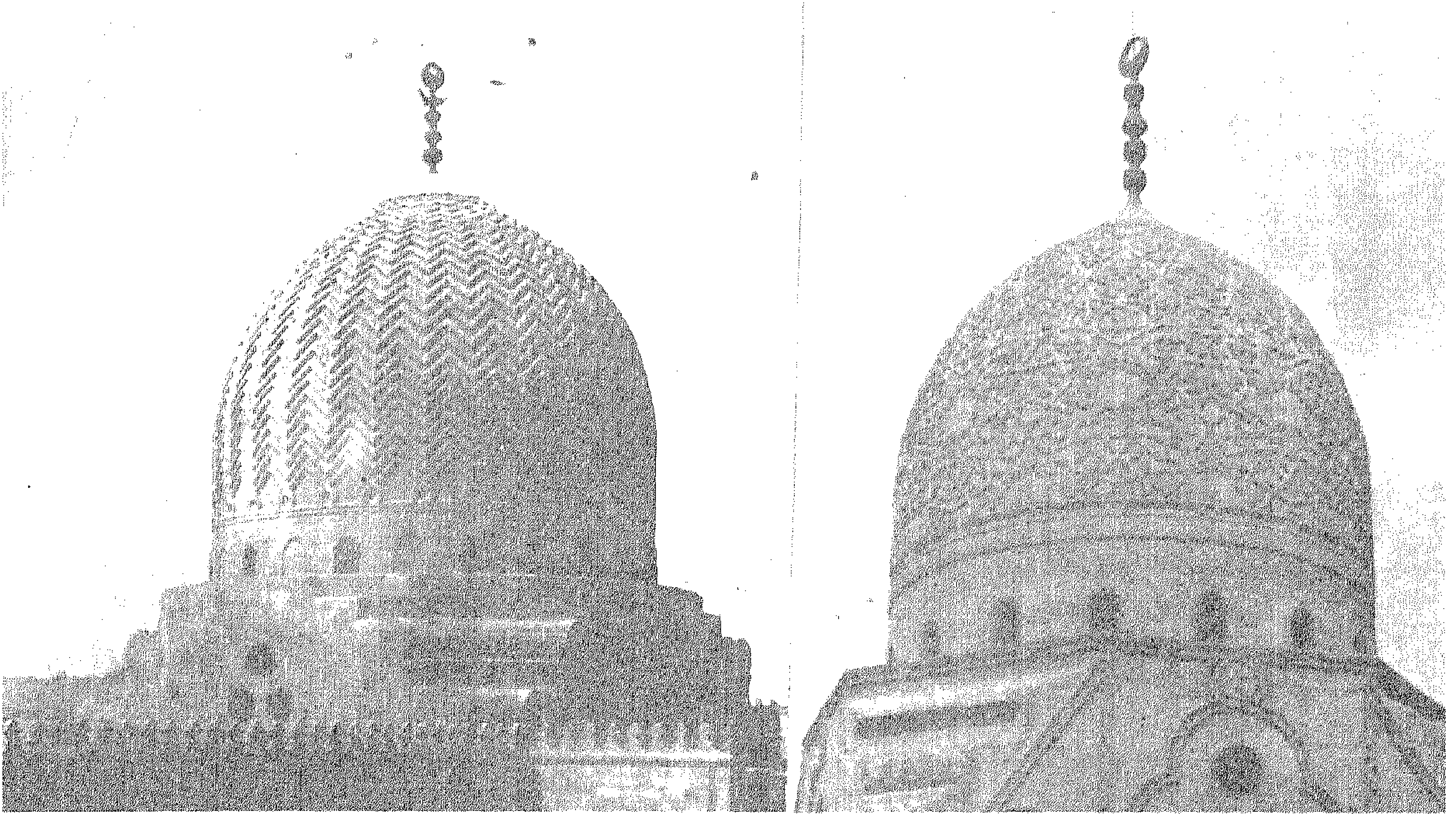






لوحة ١٨٦ – مسجد وضريح السلطان قايتباى، من الداخل. الإيوان الغربى بعقده الذى يطل على الصحن المكشوف.

لوحة ١٨٧ – سقف «شخشيخة» مسجد قايتباى ويتميز بنقوشه الزخرفية الهندسية والنباتية، وتقوم على فكرة المثمن الممتد فى كافة العناصر **Expanding Octagon** لتنتهى بالمثمن الأكبر المحيط بالشخشيخة.



مسجد قجماس الإسحاقى

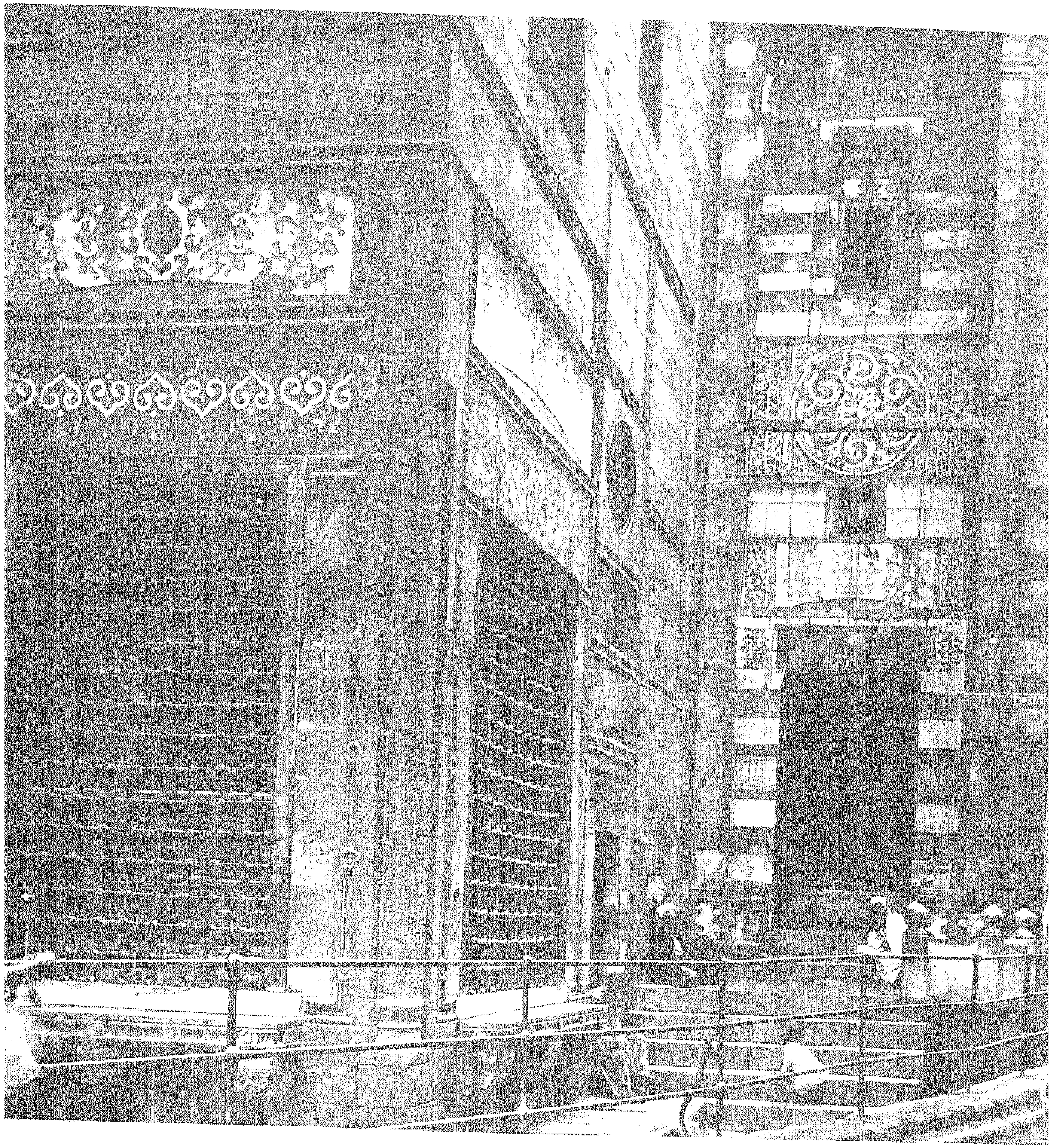
أقامه فى القاهرة سنة ١٤٨١ أحد أمراء المماليك الجراكسة وكان يتولى وظيفة العناية بخيل السلطان قايتباى وهى الوظيفة التى يحمل شاغلها لقب «أمير خور» . ويؤلف المسجد مثل سائر مساجد ذلك العصر جزءاً من مجموعة بنائية متكاملة ، عمد المعمارى إلى أن ينشر عناصرها ويبسطها فى توحّدها بحيث تقع عليها جميعاً عين الرائى لحظة ينظر إلى المبنى من الخارج . ويشمل هذا المسجد كافة الخصائص التى تميز أجمل نماذج العمارة فى عصر قايتباى ، فعلى حين اكتست أرضية الضريح بالرخام وغُطيّت جدران الإيوان بحشوات رخامية ، شُيّد الداخل بالحجر المنقوش . وللفناء المغطى سقف منقوش مذهّب تتوسط مساحته شخشيخة . وللمسجد أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ثم الإيوان المقابل له .

وتكسو حوائط إيوان القبلة وزرة رخامية مرتفعة يتوسطها محراب من الرخام الملون ، ويلى المحراب منبر خشبى رائع يمثل أرقى مستويات النجارة العربية . وإلى يمين مدخل المسجد منارة ذات ثلاثة طوابق ، أولها مثمن ، وثانيها أسطوانى ، وثالثها أعمدة رخامية تستند إليها الخوذة .

لوحة ١٨٨ – قبتا قلاوون وقايتباى

«أنا المعمارى المبدع ،
زمام الروح والقلب فى يدى .
أنا وحدى أطوّع الحجر
فأحيله . . صمتا وسكينة»

أنطوان ده سانت إكسوبرى

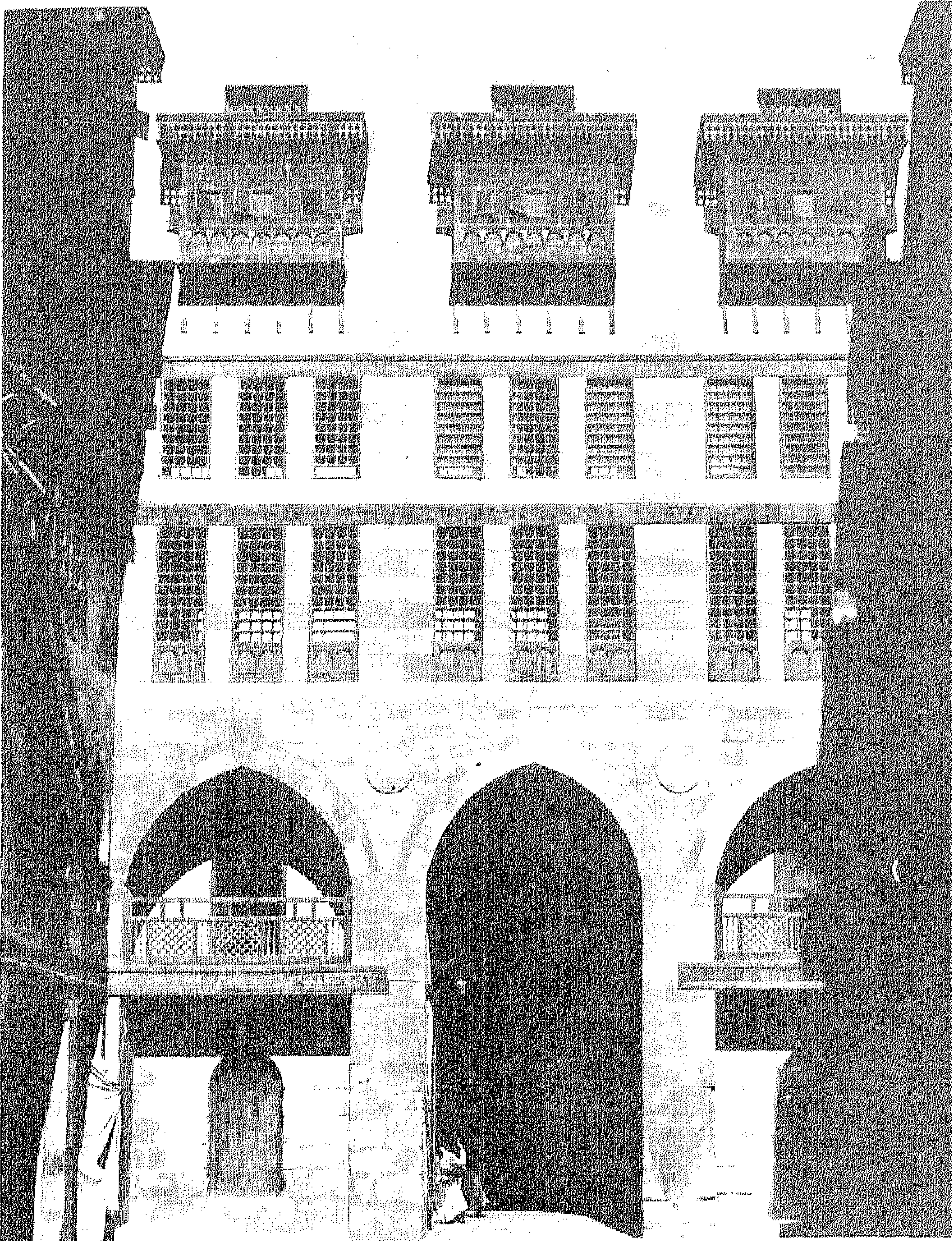


لوحة ١٨٩ – مدخل مسجد قجماس الإسحاقى .
ويبدو فيه السبيل (الدرب الأحمر)

والقبة التى تعلو الضريح بسيطة التكوين من الخارج على عكس مثيلاتها فى ذلك العصر . وتعلو الحوائط تحت القبة نوافذ من الجص المفرغ المحلى بالزجاج الملون ، وقد غطى باب المسجد بطبقة من النحاس المنقوش (لوحة ١٨٩ ، شكل ٥٠ ، ٥١) .

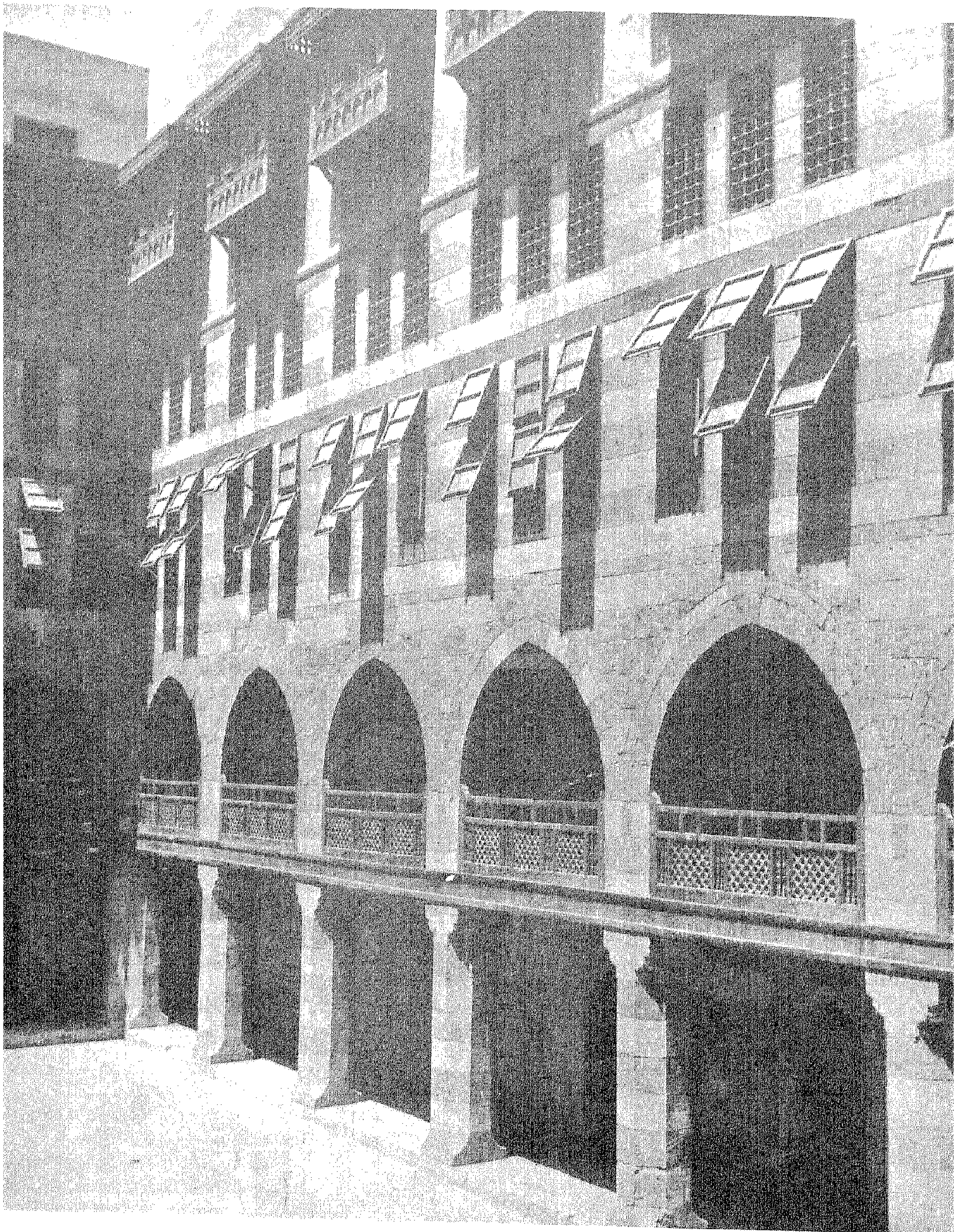
شيدت فى القاهرة حوالى عام ١٥٠٠ ، وهى جزء من مجموعة مبان أنشأها السلطان قنصوه الغورى آخر سلاطين المماليك فى مصر.

وتعد نموذجاً كاملا لما كانت عليه الخانات داخل المدن فى عصر المماليك الجراكسة. وبوجهيتها المبنية بالحجر ثلاثة أبواب ، أولها باب كبير مربع على هيئة عقد عميق التجويف تكتنفه جلستان . ويفضى هذا الباب إلى دهليز به مصطبتان متقابلتان بإزاء أحدهما مزيرة . ويشكّل سقف الدهليز قبواً متقاطعاً . ويؤدى هذا الدهليز إلى صحن مكشوف مبلّط بالحجر . تتوسطه فسقية مربعة للوضوء . وبه مسجد صغير وحظيرة الدواب .



لوحة ١٩٠ – وكالة الغورى بالقاهرة . وجهية المدخل المطلة على الصحن

لوحة ١٩١ – وكالة الغورى . وجهية الصحن الجانبية ، وتبدو فيها أعمدة وعقود الدورين الأرضى والأول ، تعلوها المساكن الثلاثية الأدوار « تربلكس » .



ويؤدى الباب الثانى إلى المصبغة ، على حين يؤدى الباب الثالث فى نهاية الوجهية إلى سلم يصل إلى جناح السكنى .

وتطل على هذا الصحن خمس وخمسون حجرة بالدورين الأرضى والأول ، منها ست وعشرون بالدور الأرضى وتسعة وعشرون بالدور الذى يعلوه . وأمام حجرات الدور الأرضى بسطة مسقوفة ذات أعمدة مثمنة تعلوها طرقة بالدور الأول ذات عقود مدببة ترتكز على الأعمدة المثمنة بحيث يتكامل كل عقد مع فتحة العمودين بأسفله ، غير أنه يفصل بين العقود والأعمدة الحاملة لها شريط من الخشب لا مبرر له من الناحية الجمالية .

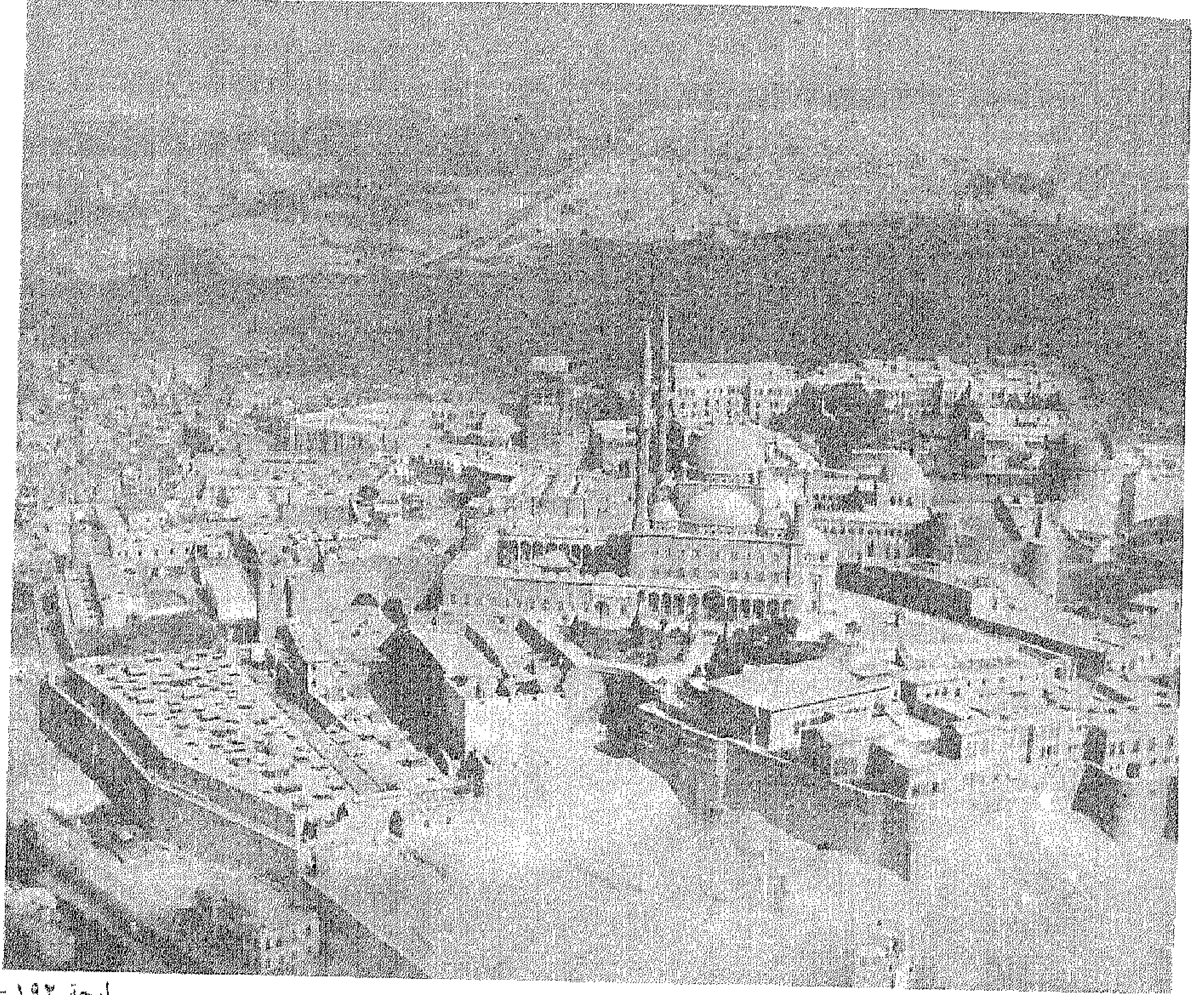
ويعلو الدور الأول الغرف المخصصة للمعيشة ، وكل منها سكن خاص يشتمل على إيوان ودرقاعة ومنافع موزعة على ثلاثة أدوار خصص أعلاها للنوم ، وبكل منها مشربية جميلة تطل على الصحن . وهو تصميم يدعو إلى الإعجاب لما تضمنه من ابتكار على خلاف العرف المتبع فى الخانات التى اقتصرت أماكن السكنى فيها على دورين .

وثمة مسكن واحد فحسب يختلف عن هذا النظام فوق المدخل يشمل إيوانين ودرقاعة وخزانة .

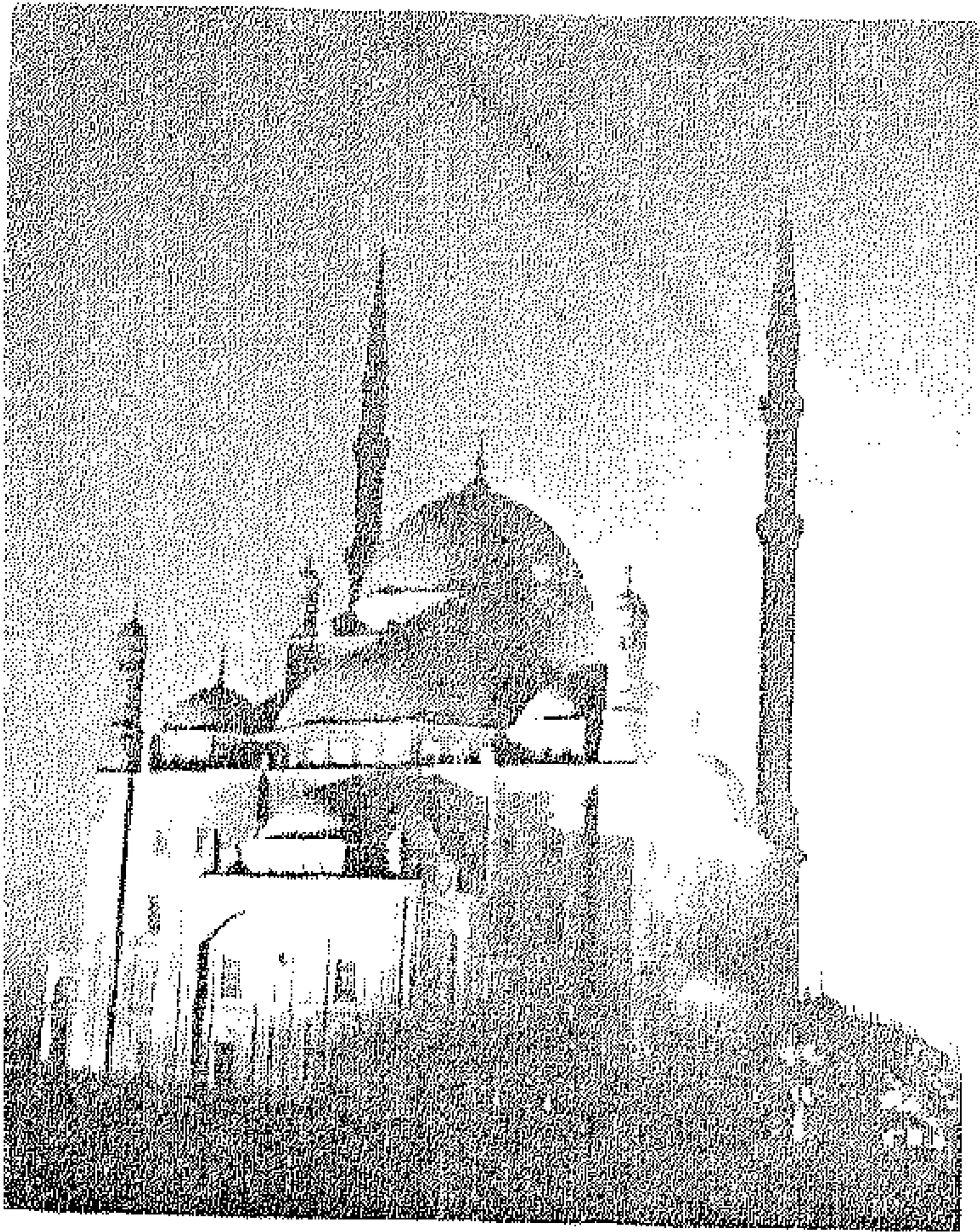
وهكذا يتكون المبنى من خمسة طوابق نُسّقت واجهاتها المطلة على الصحن فى تصميم معمارى رائع ، فقد شيّدت قاعدة البناء من الحجر بالعقود التى تشمل الدورين الأرضى والأول : والتى كانت تستخدم مخازن ومكاتب لعقد الصفقات ، حاملة الجزء السكنى الذى يتميز بالرقة المتناهية بفتحات نوافذه المغطاة بالخشب المخروط فى الدورين الثالث والرابع ، ويتوّج البناء كله المشربيات الجميلة المطلّة من الدور الخامس .

وبمدخل الوكالة مقرنصات بديعه وزخارف ، وله ركنان يحملان شعار السلطان مؤسس البناء . وتنتظم الوجهية ثلاثة أدوار من النوافذ المصفوفة بينها نافذة وهمية مصمتة .
ولوكالة الغورى أهمية معمارية تتمثل فى تفرّدها دون جميع مبانى العصر المملوكى التى اشتهرت باستخدام الخشب المحفور المنقوش فى الزخارف أكثر من استخدامها الحجر بأنها استغنت عن كل أنواع الزخرفة بمدخلها الجليل المهيب . وتطابق الوكالة بوضعها الحالى ما جاء بحجة الوقف تماماً (لوحات ١٩٠ ، ١٩١) .

مسجد محمد على بالقلعة
(١٨٣٠ - ١٨٤٨)



لوحة ١٩٢ — مسجد محمد على بالقلعة

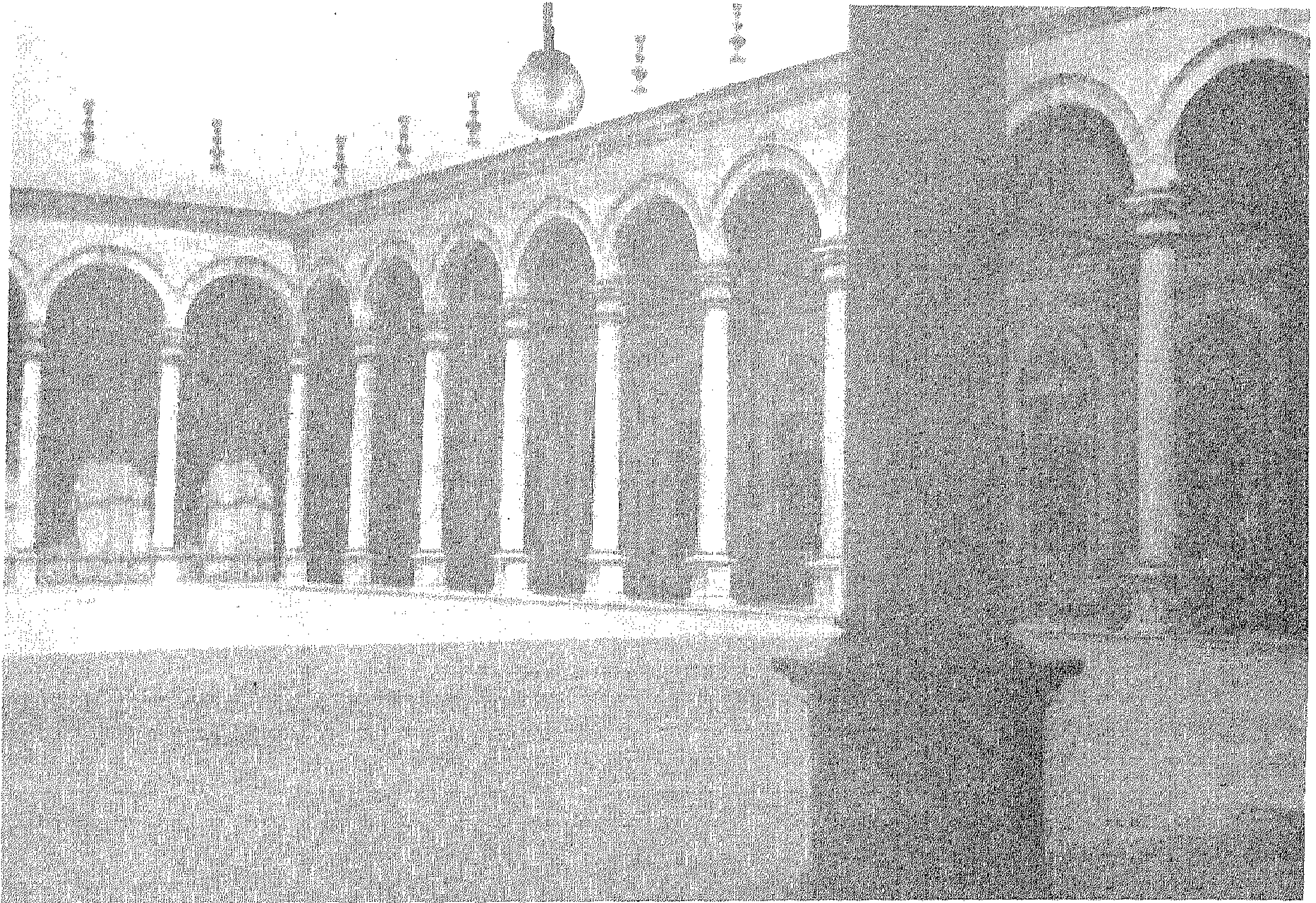


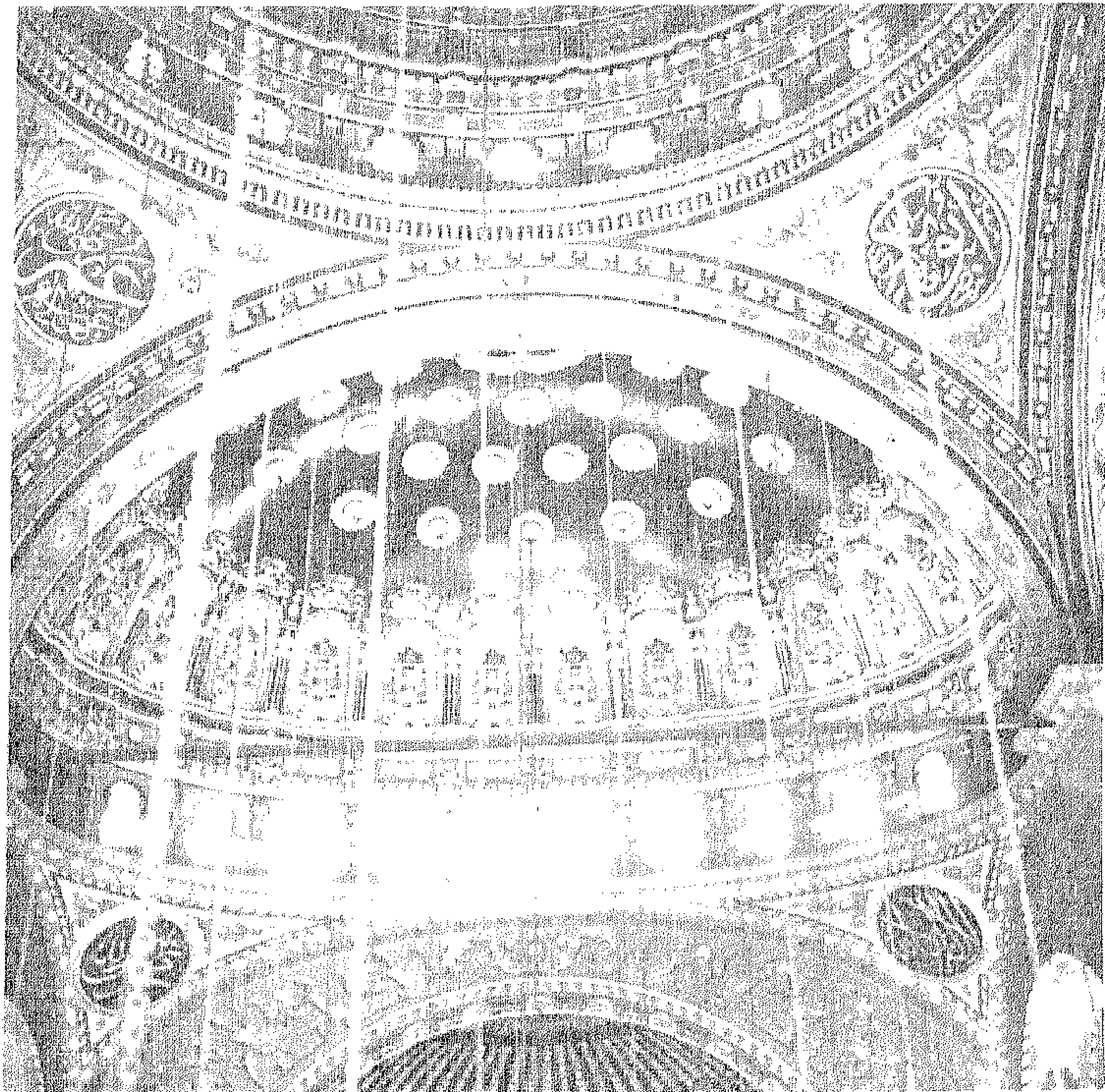
لوحة ١٩٣ — مسجد محمد على بالقلعة . لقطة ليلية أثناء عرض الصوت والضوء .

شيّده محمد على باشا فوق أطلال مبان قديمة من عهد المماليك على نسق المساجد العثمانية فى استنبول ، وتخطيطه مربع ، تعلوه وتغطيه قبة ضخمة (٩٤) تستند إلى أربعة عقود كبيرة ، ترتكز بدورها على أربع دعائم ضخمة . وتحيط بالقبة من جوانبها الأربعة أنصاف قباب ، كما تغطى أركان المسجد أربع قباب صغيرة ، وقد زيّن باطن القبة الكبرى بنقوش ملونة ومذّهبة تمثل مناظر طبيعية .

وعلى طرفى الوجهية الغربية للبناء تقوم منارتان رشيقتان أسطوانيتا الشكل على وفق المآذن التركية الصاروخية ، وترتفع كل منهما اثنين وثمانين متراً .

وللمسجد أبواب ثلاثة ، يؤدى القائم فى وجهيته الغربية إلى الصحن الذى يكسو جدرانه رخام المرمر ، وتحيط به أروقة أربعة عقودها وأعمدتها من المرمر كذلك . وتتوسط الميضأة الصحن المكشوف ، تعلوها قبة تحملها أعمدة أربعة (لوحات ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ وشكل ٥٢ ، ٥٣) .





لوحة ١٩٤ – مسجد محمد على بالقلعة . الأروقة المحيطة بالصحن المكشوف .

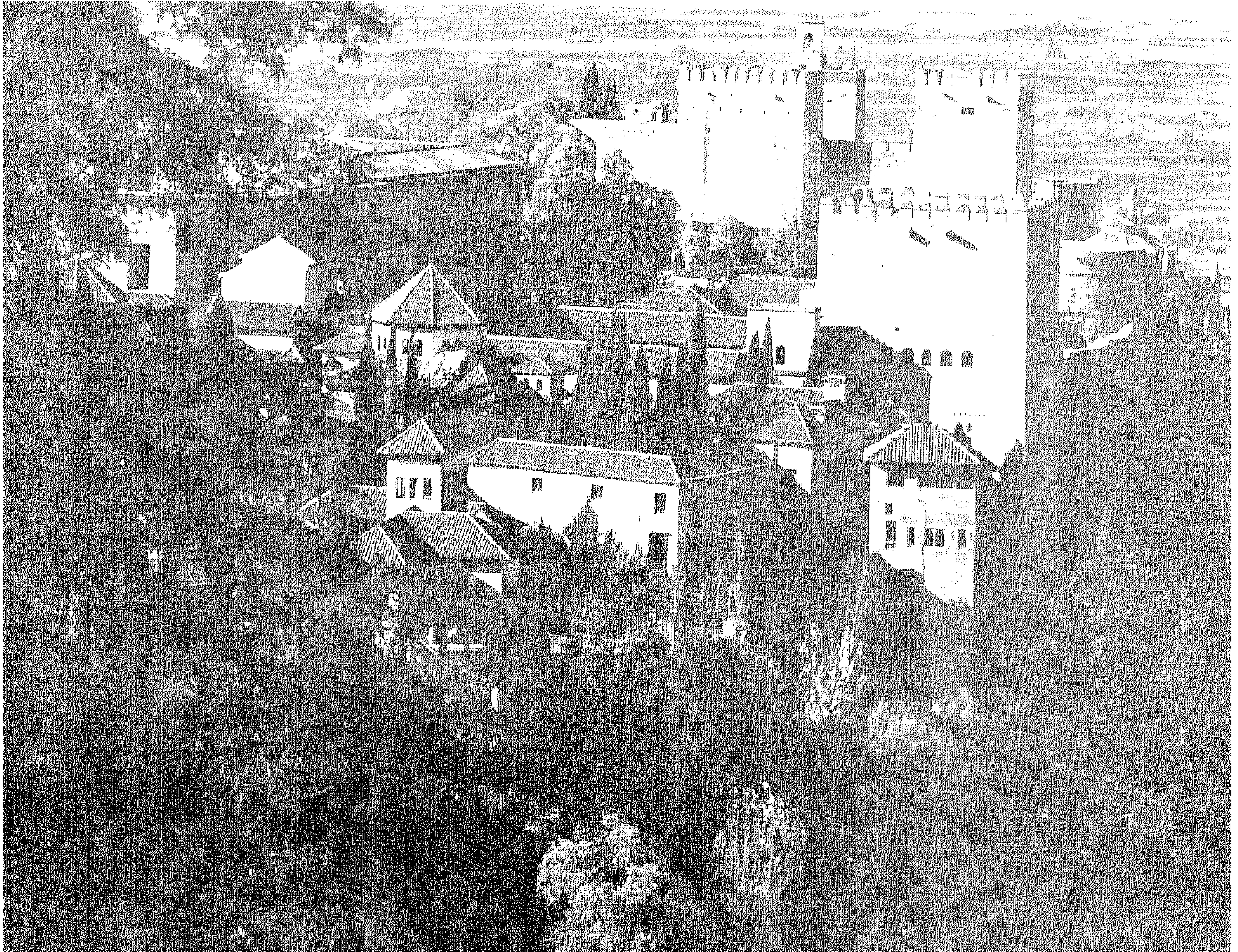
لوحة ١٩٥ – مسجد محمد على بالقلعة . تهجين زخارف الباروك بالعناصر الإسلامية فى أسقف مسجد محمد على المقبّبة .

كانت غرناطة عاصمة الأمير محمد بن الأحمر عام ١٢٣٨ م وقد ظلت محتفظة باستقلالها برغم تبعيتها لقشتالة فى الوقت الذى منيت فيه الممالك الإسلامية المجاورة بالهزائم طوال مائتين وخمسين عاماً . وقد شيد الأمير محمد قصره المنيف المعروف بالحمراء فوق القصبة التى تحتل تلاً شديد الانحدار يطل على المدينة ، ظل العمل يجرى فيه حتى سقوط غرناطة عام ١٤٩٢ .

وعلى الرغم من هدم بعض أجزائه من أجل تشييد قصر كارلوس الخامس على طراز عصر النهضة [الذى تهدم هو الآخر] فإن أطلال جناح المعيشة والمقر الملكى والثكنات والحظائر والمساجد والمدارس والحمامات والمقابر بجداول نهر دارو التى تتخلل هذه الأطلال ومنظر الجبال المكسوة بالجليد المشرفة عليها والتى يتوسطها حوض النهر الخصيب ، كل ذلك قد جعل من قصر الحمراء واحداً من أشهر القصور الملكية الإسلامية .

ولم يتم تشييد هذا القصر وفقاً لتخطيط وُضع مسبقاً بل جاء نتيجة إضافات متتالية استمرت ما يقرب من مائتين وخمسين سنة ، كان القصر خلالها مستخدماً غير مهجور .

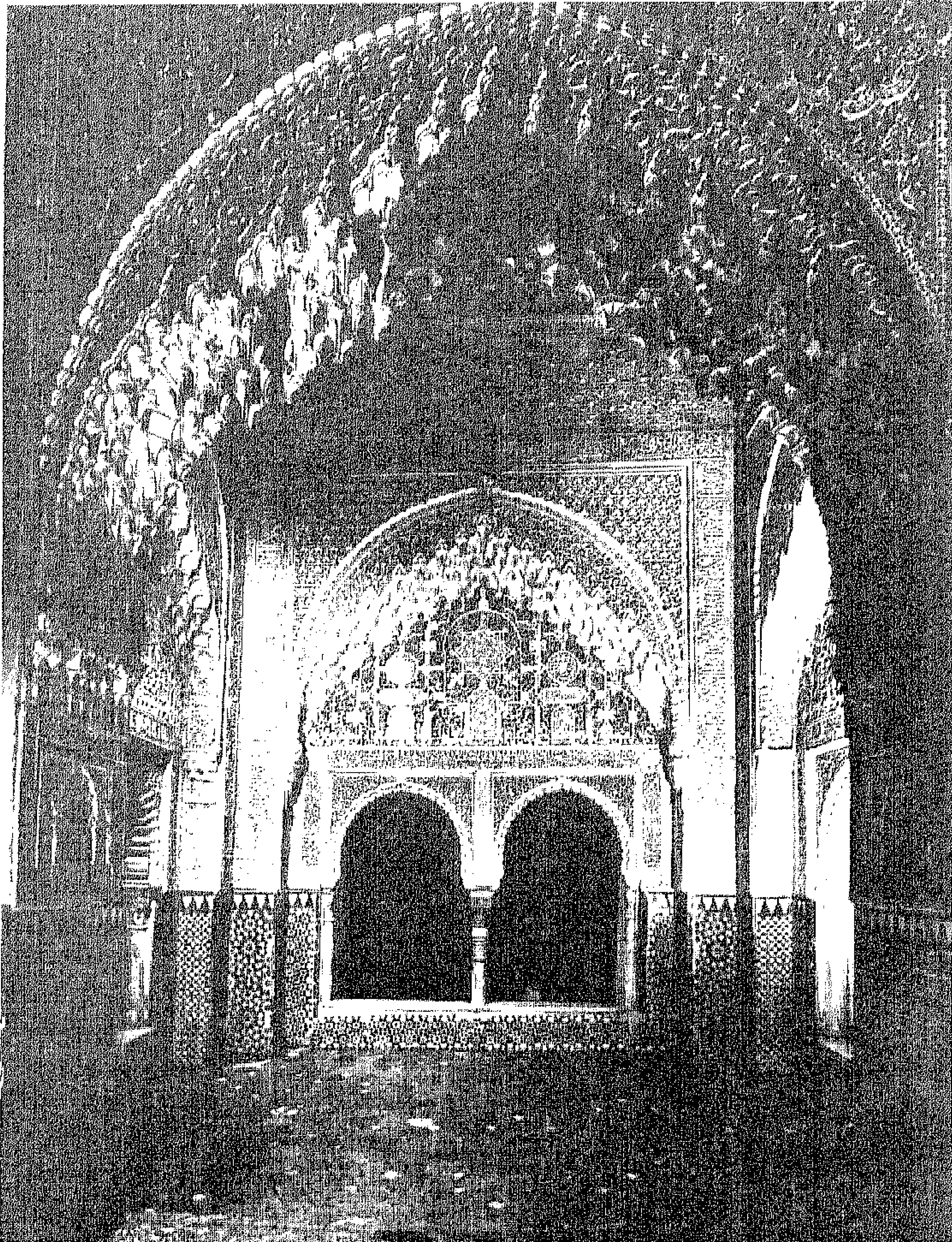
لوحة ١٩٦ – قصر الحمراء بغرناطة بالاندلس . برج القصبة بين السور الداخلى والخارجى . بإذن من وزارة التعليم بأسبانيا



ويتكون القصر فى تصميمه من أفنية يفضى أحدها إلى الآخر ، يزداد كل منها عما يسبقه انزواء .

ويتصدر الفناء الخارجى الأول مسجد ، تعقبه قاعة الجلسات الرسمية فى الفناء التالى ، ولعلهما كانا يمثلان الجزء العام من القصر ، يلى ذلك قاعة الاستقبال الخاصة وبهو الشرف وقاعة العرش ويمتد أمامها فناء الريحان الذى كان يملأ الجو بشذاه العطرى ، وصوت خرير المياه الجارية ، ويُنسب هذا الفناء إلى يوسف الأول . يعقب ذلك جناح السكنى الملكى بحدائقه ومقاعده المطلّة على الحدائق والحمامات ، ولكل منها صحنه الخاص . وتنتهى هذه المجموعة بصحن الأسود الذى شيده محمد الخامس (١٣٥٠ — ١٤٠٠) ، وكان محرماً حتى على أقرب المقربين إلى الملك .

وتنبثق مبادئ تصميم قصر الحمراء المعمارية من منابع إسلامية أصيلة ، فمبانيه مفتوحة على الداخل ، تعزلها عن الخارج أسواره الصماء التى يخفف من صرامتها إضفاء الزمن لونه على صقل أسطحها . وهكذا لم يكن للقصر واجهة خارجية إذ تنفتح كافة عناصره المعمارية على صحون داخلية ذات نافورات وحدائق خضراء .



لوحة ١٩٧ — قصر الحمراء بغرناطة بالأندلس : عقد محدب تتدلى منه المقرنصات التى أضيفت لهدف جمالى بحت لا لهدف إنشائى ، بالرغم من أنه من العسير الإضافة إلى الخط الإنشائى الذى تحتمه قوانين الإنشاء دون إضعاف القيمة البصرية لقوة العقد . لقد جعل المعمارى بطن العقد وكأنه سقف غار تتدلى منه « الهوابط » المتكلّسة فبدت خبرة الانسان الأول عن غير قصد فى هذه المناسبة المعمارية.

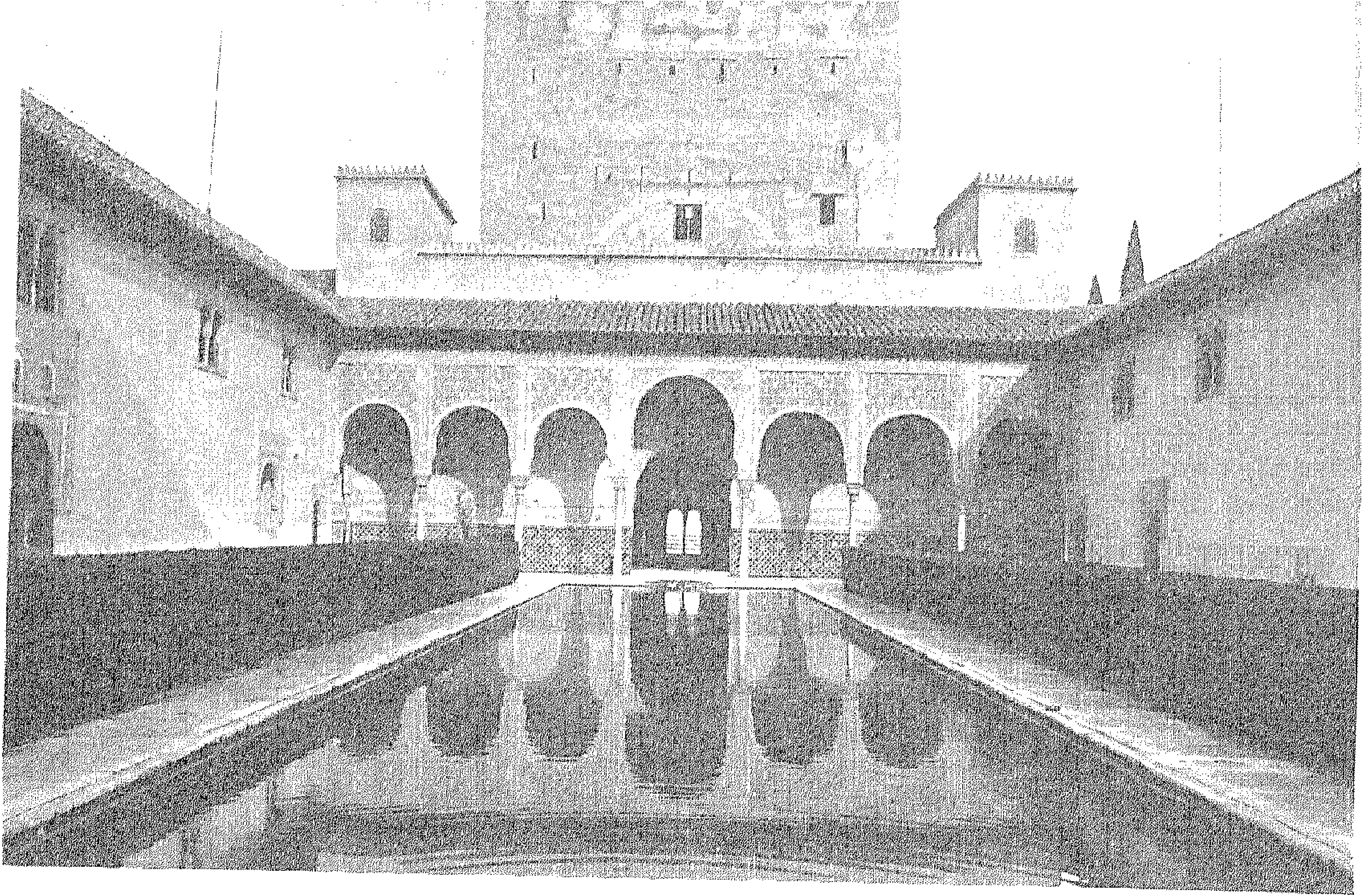
كذلك أضاف المعمارى إلى الشكل الإنشائى الناحية التعبيرية التى تعود بنا إلى خبرة الإنسان الأول فى الكهوف .

« ثمة غار يَغُصُّ بالنباتات الفارعة الكثة التى يملأ الجو شذاها . وهى فى تكاثفها لا ينفذ من خللها ضياء أو نور ، رُصّعت أرضه بالزمرد المعرّق ، وانبثق من وسطه نبع لا يكاد يهجع على خريره هاجع . ومن سقفه المقوس انسابت دموع الجبل وقد تجمدت فأضحت كثريّات من الثلج أو خيوطاً من الفضة أو إبراً من الماس فأشعّت فى الجو ما يشبه النور » .

شيللى

(بروميثيوس طليقا)

بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا



وما أشبه أبراج القصر ومقاعده بالأبراج البسيطة فوق مساكن بلاد المغرب خلال العصور الوسطى التى كان المغاربة يقضون فيها الأمسيات تلمساً للهواء المنعش على غرار قصر السيدات وقصر عائشة ، وكانت بعض هذه الأبراج تضم رسوماً جدارية تصور المواكب والحفلات .

ومن سمات العمارة الإسلامية الواضحة فى أبنية القصر استخدام العناصر الزخرفية الرقيقة فى تنظيمات هندسية كزخارف السجاد ، وكتابة الآيات القرآنية والأدعية ، بل حتى بعض الأمثال من نظم الشعراء كابن زنبق تحيط بها الزخارف السخية من الجص الملون الذى يكسو الجدران و«العقصات» المذهبة التى تحلى الأسقف الخشبية والقباب ، وبلاطات القاشانى الملون ذات النقوش الهندسية التى تغطى الأجزاء السفلى من الجدران . على أنّا نجد من ناحية أخرى أن اختلاف البيئة اللطيفة فى الأندلس عن البيئة الصحراوية القاسية قد أثّر فى بعض مبادئ عمارة القصر الملكى العربى ، إذ تحولت الإيوانات التى كانت مفتوحة على الصحن إلى شرفات معقودة مسقوفة من طابقين أو ثلاثة . كذلك تحوّل الصحن إلى ما يشبه الباسيو الإسبانى المشتق من الفناء الرومانى [أتريوم] أكثر من اشتقاقه من الصحن الإسلامى . ولم يعد الصحن فى فناء الأسود بؤرة التكوين المعمارى للمبانى المحيطة به ، بل بات مجرد فراغ تقع على جوانبه «المقاعد» والأروقة المفتوحة والشرفات فى تنسيق مستطيل الشكل .

لوحة ١٩٨ – قصر الحمراء : قاعة العرش بأئكاتها وأعمدتها الرقيقة يتقدمها صحن الريحان ويتمثل فى هذا التصميم التسلسل المنطقى من الناحية الجمالية : فمن القوة التى تتجلى فى خلفية الصورة فى برج قاعة العرش ننتقل إلى رقة المياه المنبثقة من النافورة تداعب الهواء ، مارّين فى تدرج رهيف بلطافة اللوچيا وخضرة نبات الآس وسكون حوض المياه فى جو يفوح منه شذى الريحان
بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا

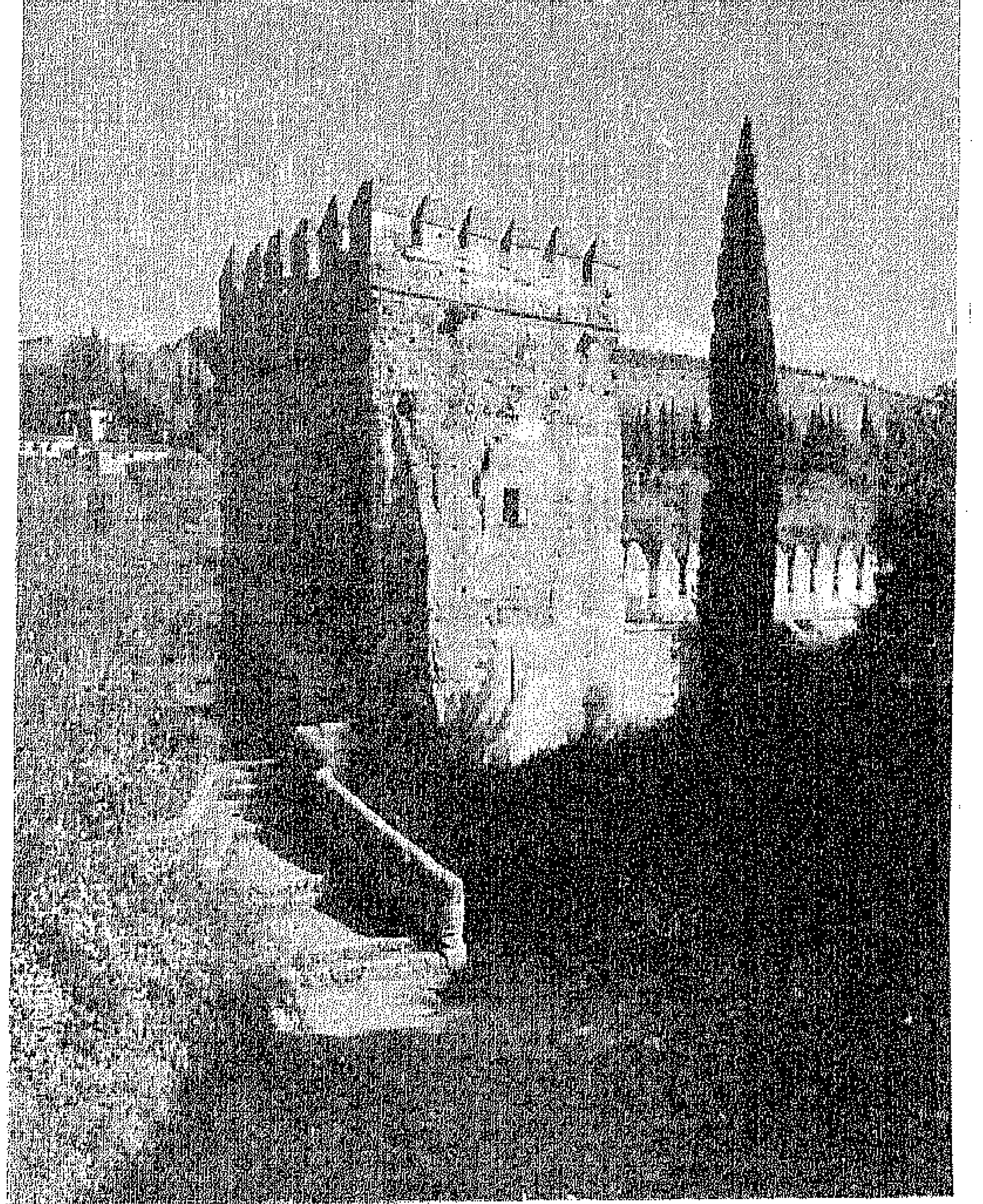
ويكاد القصر يعبّر بحجراته المطلّة على الأفنية الداخلية وبأبراجه المنعزلة وبحدائقه المتوهجة على الحنين إلى الفردوس النابع من وجدان الإنسان العربى وكأنما هو تجسيد للموشح الأندلسى .

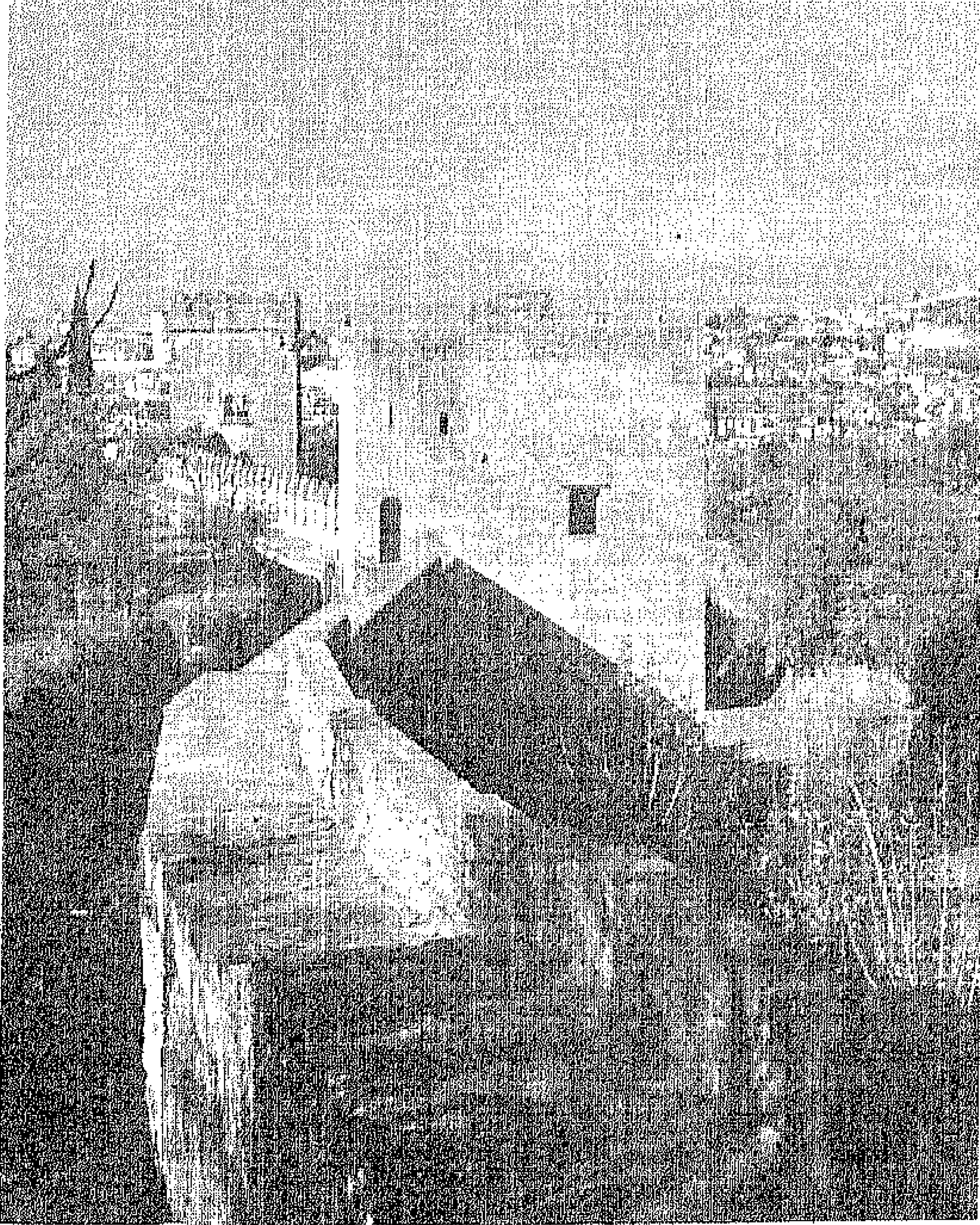
والملاحظ فى العمارة الإسلامية بصفة عامة أن كل خليفة أو ملك كان يؤثر تشييد قصره الشخصى ومسجده دون أن يعنى أن يكون مسكناً لمن يخلفه ، حتى إن بعض الخلفاء كان يهدم قصر سلفه – كما حدث فى القصرين الغربى والشرقى للمعز لدين الله الفاطمى حين هدمها الأيوبيون – على حين لم يجرؤ سلطان مسلم قط على هدم بيت من بيوت الله ، ولذلك انصرفت معظم الجهود إلى زخرفة البناء أكثر من اتجاهها نحو تدعيمه . غير أننا على خلاف العادة نجد الإنشاء فى قصر الحمراء قد نال عناية تامة كتبت له الاستمرار دون أن يقلل ذلك من الاهتمام المفرط بالناحية الزخرفية . وتعتبر صفة الاستمرار هذه فى قصر الحمراء استثناء من القاعدة ، كما تذكرنا إنشاءاته القوية ومبانيه الراسخة بالقصور القوطية المحصنة . حتى أن هذا الطابع ليتجلى واضحاً بمجرد إلقاء النظرة الأولى على الصورة العامة لقصر الحمراء (لوحات ٦٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ وشكل ٥٤) .

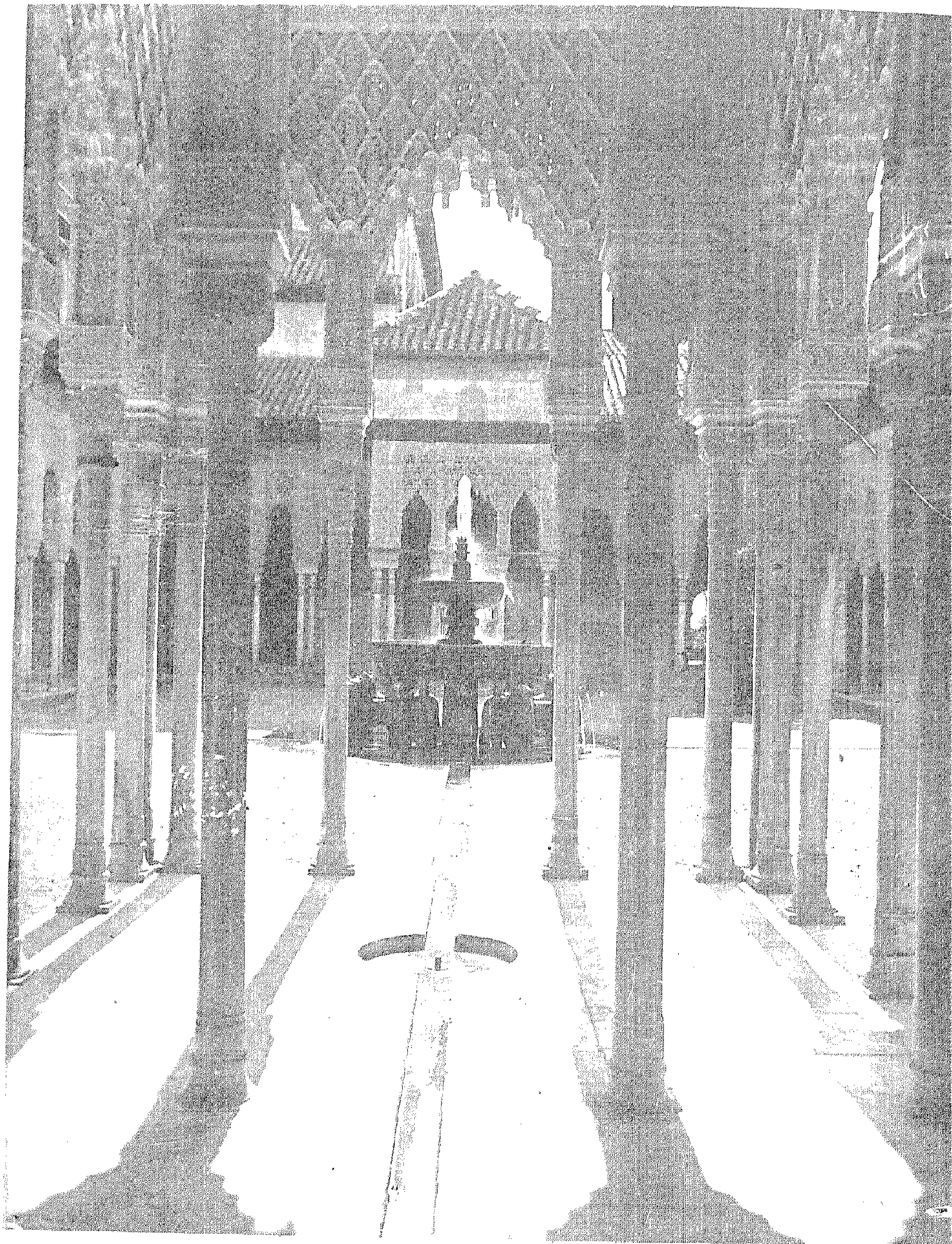
لوحة ١٩٩ – قصر الحمراء بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا

لوحة ٢٠٠ – قصر الحمراء بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا

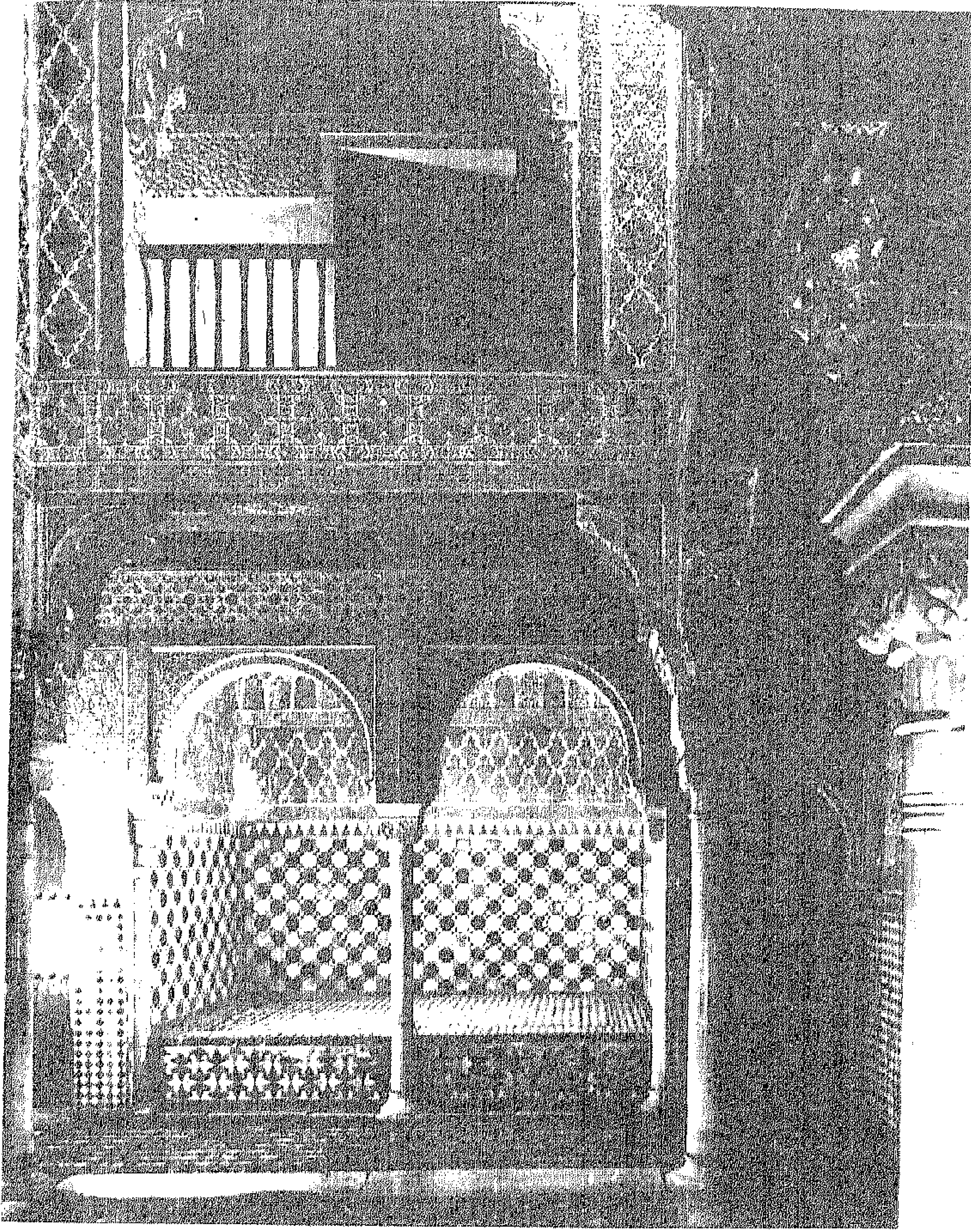
لوحة ٢٠١ – قصر الحمراء : صحن الأسود . بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا





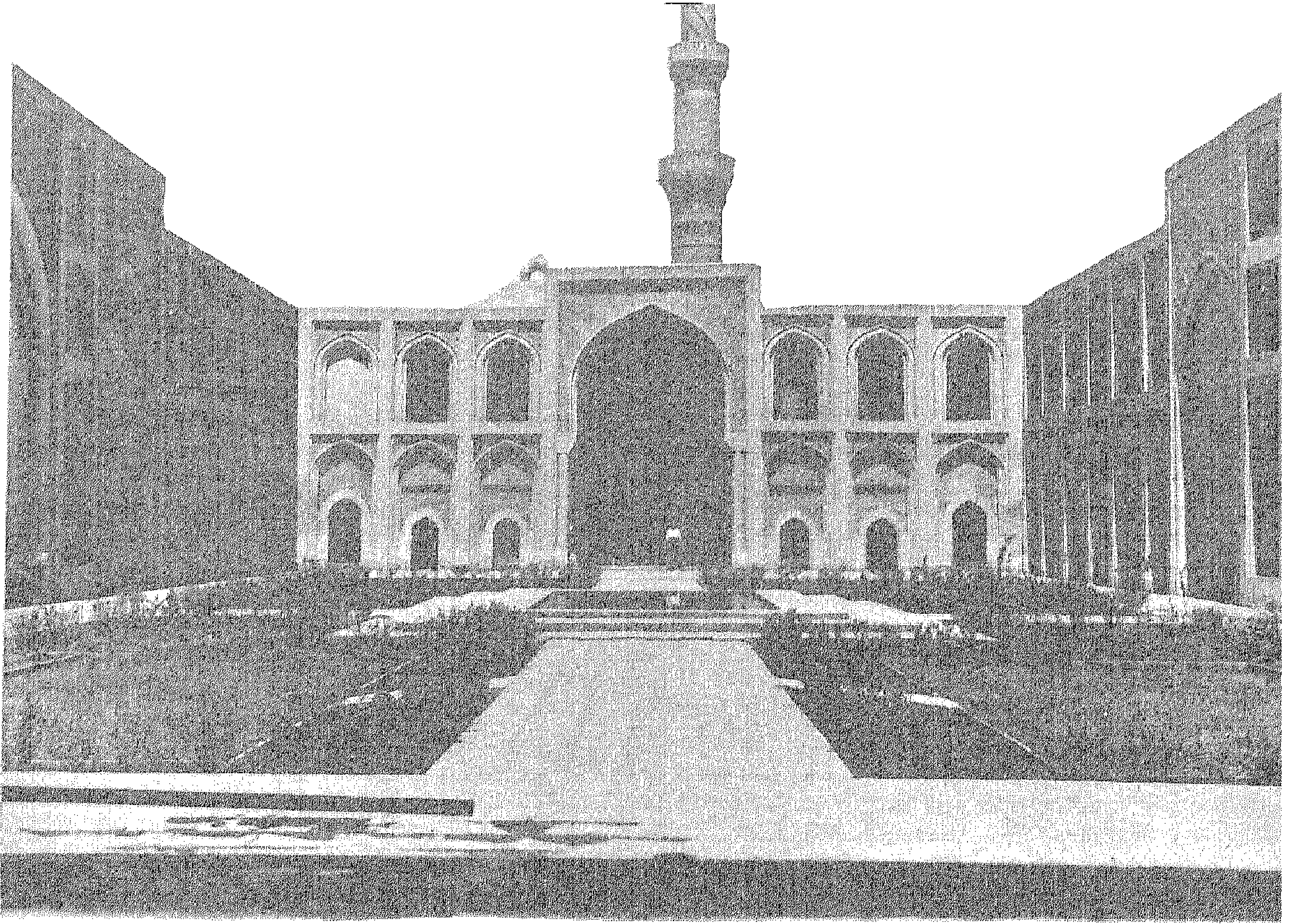


لوحة ٢٠٢ – حمام بقصر الحمراء بإذن من وزارة التعليم بإسبانيا



منار قطب فى دلهى

هذه المنارة ملحقة بمسجد قطب الدين أيبك ، الذى يرجع تاريخ بنائه إلى الفترة ما بين عامى ١١٩٣ و ١٢٠٦ . غير أنها شيدت فى تاريخ لاحق . وقد بنى الجزء الأسفل منها فى الأصل ليكون ضريحاً لحاكم المنطقة «ألتطميش» (سنة ١٢٢٣) . غير أنه لم يمض قصير وقت حتى أضيفت إليه عدة طوابق تفصل بينها شرفات ذات مقرنصات . وقد جاءت فى تكوينها متأثرة بشكل إحدى نباتات الصَّبّار ، «الكويزيتوم هيمالى» المنتشرة فى تلك البلاد . وزينت الضلوع الطولية المحدبة المدببة والمتعاقبة بشرائط من نقوش قرآنية كأنها نسيج المخرمات . ويحمل البرج نقشاً بالسنسكريتية يصفه بأنه «برج النصر» ، وهو أمر فريد فى العمارة الإسلامية . (لوحة ١ ، ٢) .



انتهى الخليفة العباسى المستنصر بالله من تشييدها عام ١٢٣٤ ، وقد أحاط المعمارى كافة مشتملاتها كالحجرات والقاعات والإيوانات والأروقة من جهاتها الأربعة بإطار يضمها جميعاً بينما يتوسطها صحن فسيح طويل وتتكون المدرسة من طابقين يشتمل كل منهما على غرف ، على حين ارتفعت القاعات والإيوانات بارتفاع الطابقين (٩٥) . وتعدّ هذه المدرسة من أقدم الجامعات العربية الإسلامية التى جمعت تدريس فقه المذاهب الأربعة .

على أن حرارة أجواء العراق حفزت سكانه إلى الاهتمام بحركة الهواء فأنشأوا له ملاقف رأسية ضيقة تعلو المبنى لتلقف الهواء من أعلى فيسرى إلى أسفل من خلال جدران الملقف (٩٦) .

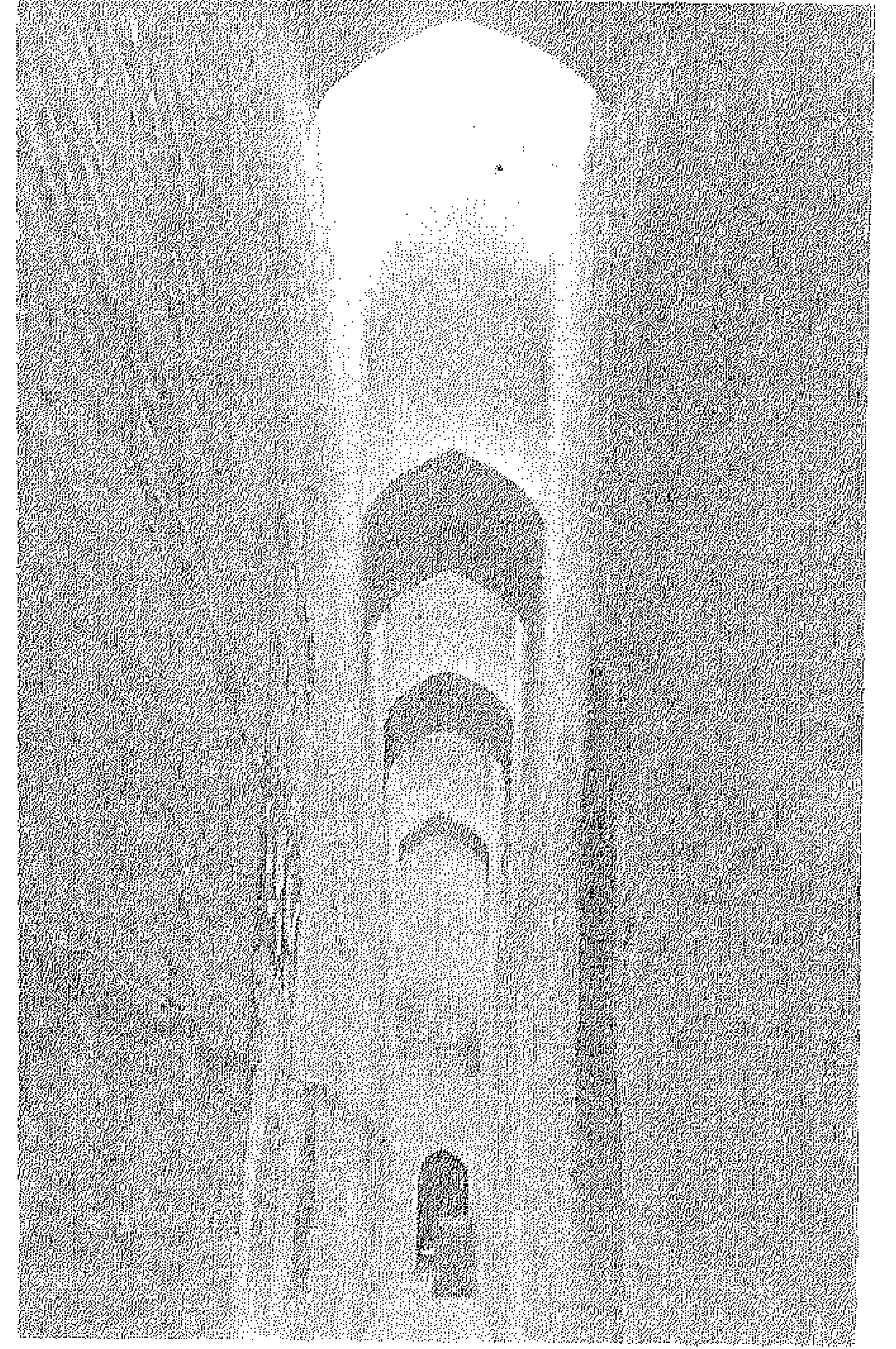
ويتجلى هذا النهج فى تصميم المدرسة المستنصرية ، إذ أقيمت قاعات محاضراتها فى الجهة الجنوبية التى ترتفع أسقفها بما يوازى طابقين من المبنى الواقع أمامه والمكون من

لوحة ٢٠٣ – المدرسة المستنصرية ببغداد. منظر الإيوان الشمالى
بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

حجرات تعلوها بائكات بارتفاع قاعات المحاضرات ، ويفصل بينهما دهليز يبلغ ارتفاعه طابقين كذلك ، ويتصل بالصحن الخارجى عن طريق فجوتين جانبيتين فى مواجهة الريح السائدة . وهكذا يندفع الهواء بضغط من الريح الخارجية يملأ فراغ الدهليز ، وتنفتح على هذا الدهليز حجرات المدرسة التى تعلوها فتحات . ونظراً لوقوع هذه الحجرات فى الناحية الجنوبية فإن الهواء يكون متخلخلا من خلفها ومن أعلاها إذ يقل الضغط فيه عن الهواء الموجود فى الدهليز ، وبذلك يتسرّب من الفتحات أعلى الحجرات ويحل محله الهواء المنطلق من الدهليز بعد انخفاض درجة حراراته بملامسته لأسطح الدهليز المحمية من أشعة الشمس المباشرة لوجود صفّين من الحجرات على جانبيه ، وهكذا تنخفض درجة الحرارة إلى معدل مقبول .

ولو افترضنا أن ليس ثمة رياح تولّد الضغط اللازم لتحريك الهواء خلال المبنى ، فمن المسلم به علمياً أن الهواء الساخن يرتفع إلى أعلى ومن ثم يتسرب خلال الفتحات التى تتوسط أسقف حجرات المدرسة مخلفاً فراغاً لهواء يتسرب من الدهليز ، حرارته أدنى من حرارة الهواء الخارجى لملامسته – كما سبق القول – لأسطح جدران الدهليز .

وبهذا الوضع يكون تصميم المبنى وكأنه ملقف هواء أفقى كاشفاً عن مدى إدراك المعمارى العراقى لعلم «الأيروديناميكا» من قبل أن يصل العلم الحديث إلى تفاصيله (لوحات ٢٠٣ ، ٢٠٤ وشكل ٥٥ ، ٥٦) .



لوحة ٢٠٤ – المدرسة المستنصرية ببغداد . الرواق [المجاز] المؤدى إلى الحجر والقاعات . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق

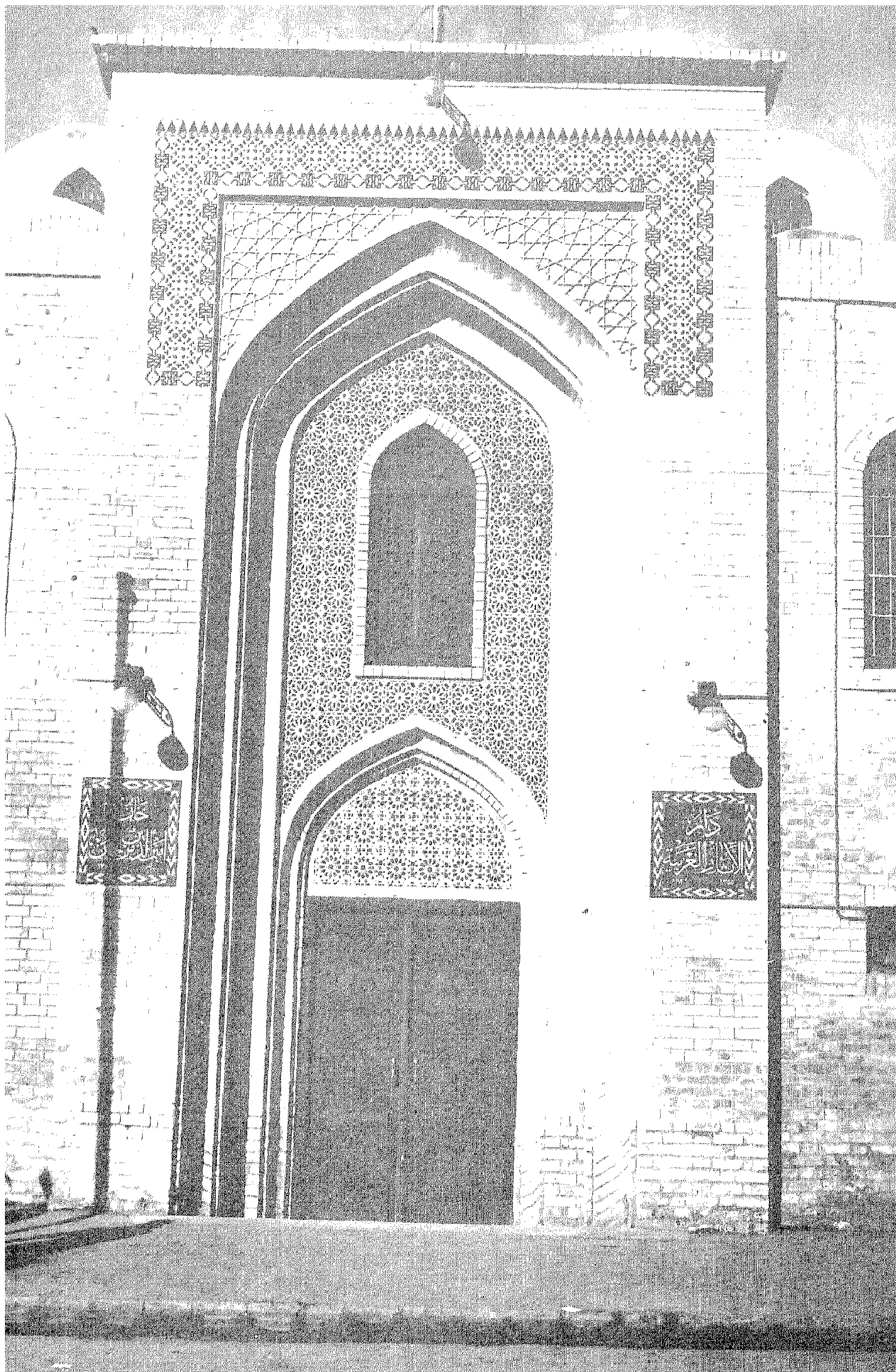
خان مرجان بغداد(٩٧)

أقيم فى بغداد فى القرن الرابع عشر ، خلال عصر الإيلخانات بالعراق ، وقد اتُّخذ فى ظل الحكم العثمانى إدارة للجمارك . ويعد طول المبنى ومسقطه الصليبى الشكل أمراً غير معهود فى الخانات التى كانت تبنى داخل المدن آنذاك على ما يشهد به استقراء أوصاف تلك المبانى التى تركها لنا الكتّاب والمؤرخين . فعلى الرغم من كثرة المادة الوصفية لهذا الطراز من الأبنية فى وقفيات القرنين الثالث عشر والرابع عشر إلا أنه لم تبق لنا نماذج منها .

وقد أسس مرجان فى الوقت نفسه مدرسة يحتلها الآن جامع مرجان(٩٨) ومستشفى ، وأُوقف الخان عليهما . وينفرد هذا الخان بأسلوب تسقيفه بأقواس وعقود فيما بينها(٩٩) . ويتألف من بهو مستطيل(١٠٠) من حوله غرف للتجار فى طابقين ، ويبلغ ارتفاع سقف البهو أربعة عشر متراً ، وقد اتخذ هذا البناء متحفاً للآثار العربية منذ عام ١٩٣٧ (لوحات ٢٠٥ ، ٢٠٦) .

لوحة ٢٠٥ – خان مرجان ببغداد . بإذن من مديرية الآثار العامة ببغداد

لوحة ٢٠٦ – خان مرجان ببغداد . بإذن من مديرية الآثار العامة ببغداد



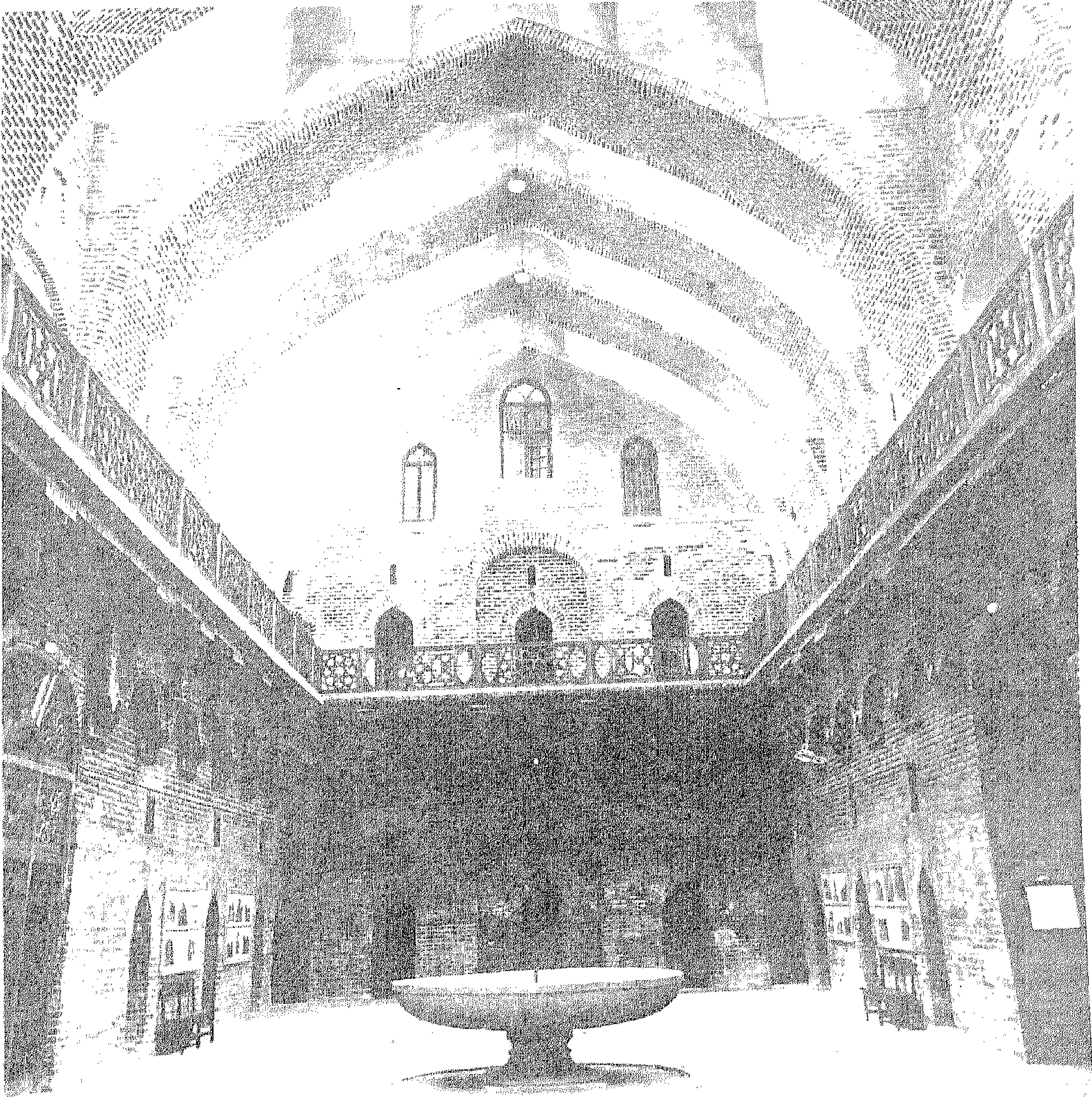
المشهد الكاظمى ببغداد[١٠١]

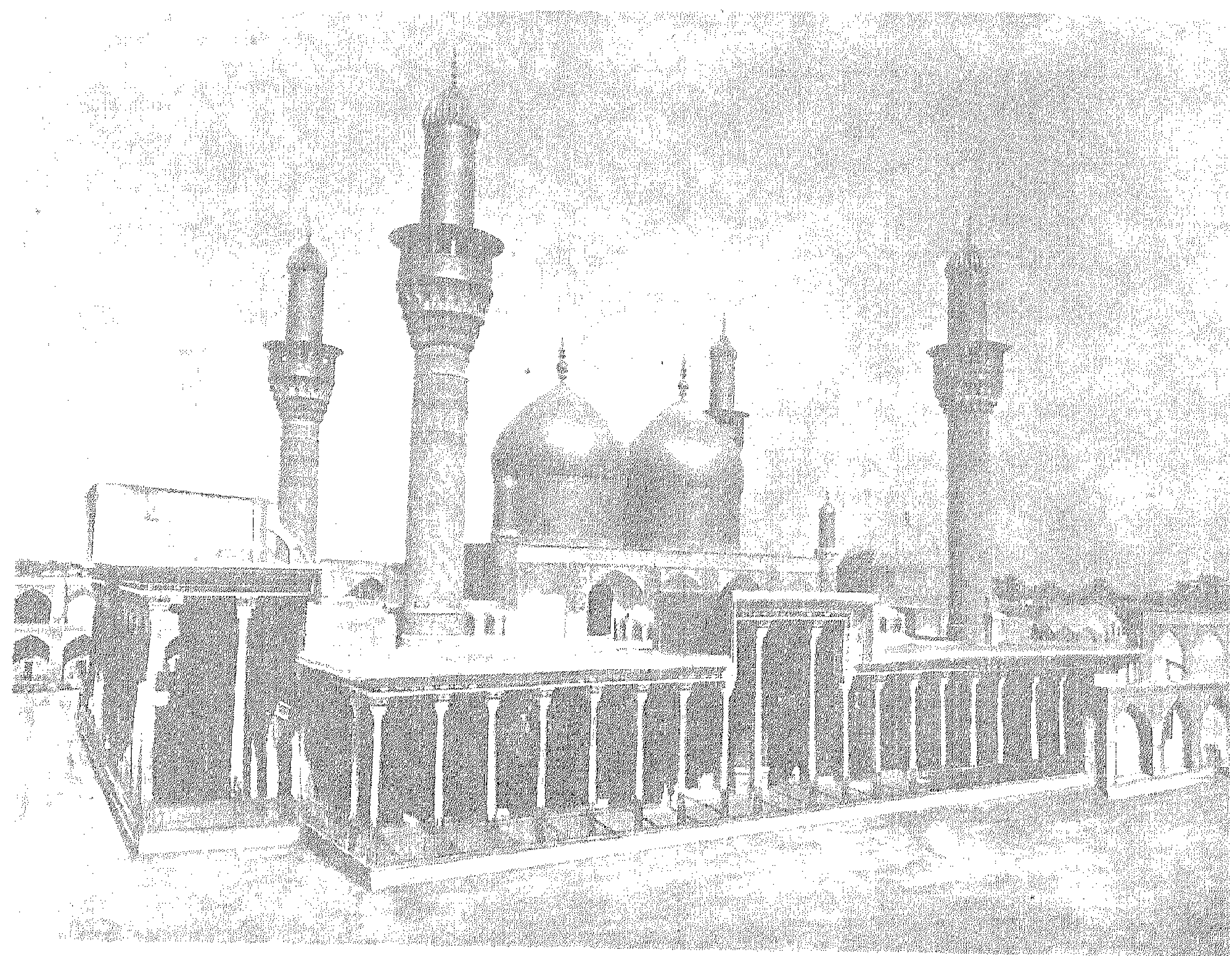
اهتم الحكام بالمشهد الكاظمى استجابة لرغبات الجماهير ، وخاصة فى العهد البويهى ، إذ أصبح مزاراً لأشياع على بن أبى طالب . وقد تعرض المشهد للفيضانات التى كان أخطرها فيضان دجلة سنة ١٣١٧ م . والمشهد الكاظمى القائم الآن شيده إسماعيل الصفوى عام ١٥١٩ م وظفر بتجديدات عدة حتى أمر السلطان سليم العثمانى بإضافة منارة جديدة إلى منائره السابقة

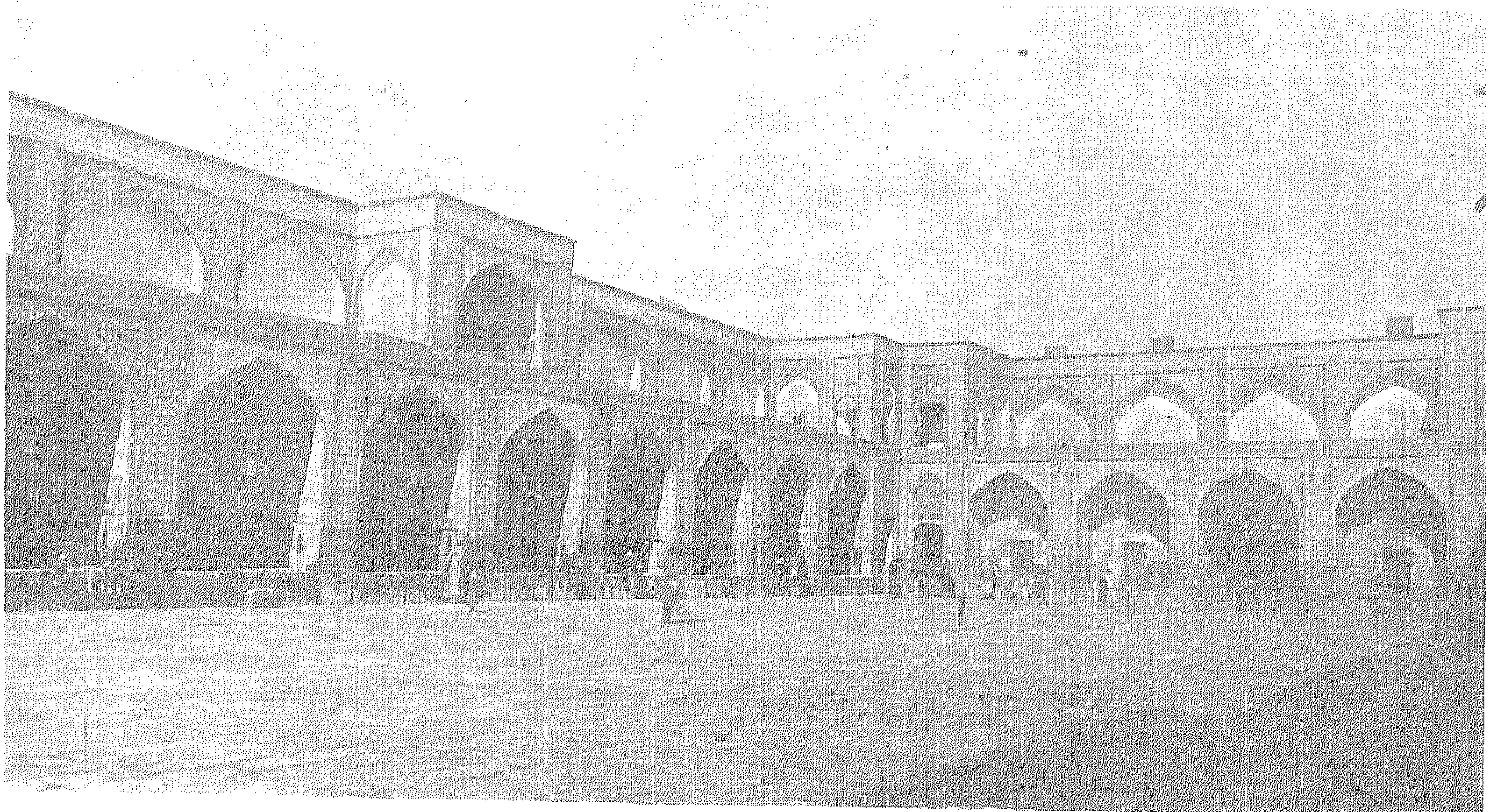
ويتميز المشهد بسعة الصحن الذى يستخدم كاستراحة للزوار بعد أداء مراسيم الزيارة . وللصحن[١٠٢] عشرة أبواب . وتحيط البناء المخصص للمشهد[١٠٣] أروقة ذات أعمدة من جهاته الأربعة ، تحمل سقفاً أفقياً مسطحاً للتظليل . وثمة قبتان مذهّبتان تعلوان الضريح ، كما أقيمت أربعة مآذن فى أركان المبنى الأربع . ويبدو الشكل الخارجى كله متطلعاً نحو السماء فى أبهة وجلال .

لوحة ٢٠٧ – المشهد الكاظمى . منظر خارجى عام ، وتبدو الإيوانات المحيطة بالصحن فى ركن الصورة . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

لوحة ٢٠٨ – المشهد الكاظمى . منظر عام لجانب من صحن قريش ، وتظهر فى الصورة الإيوانات المحيطة بساحة الصحن وسوره . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .





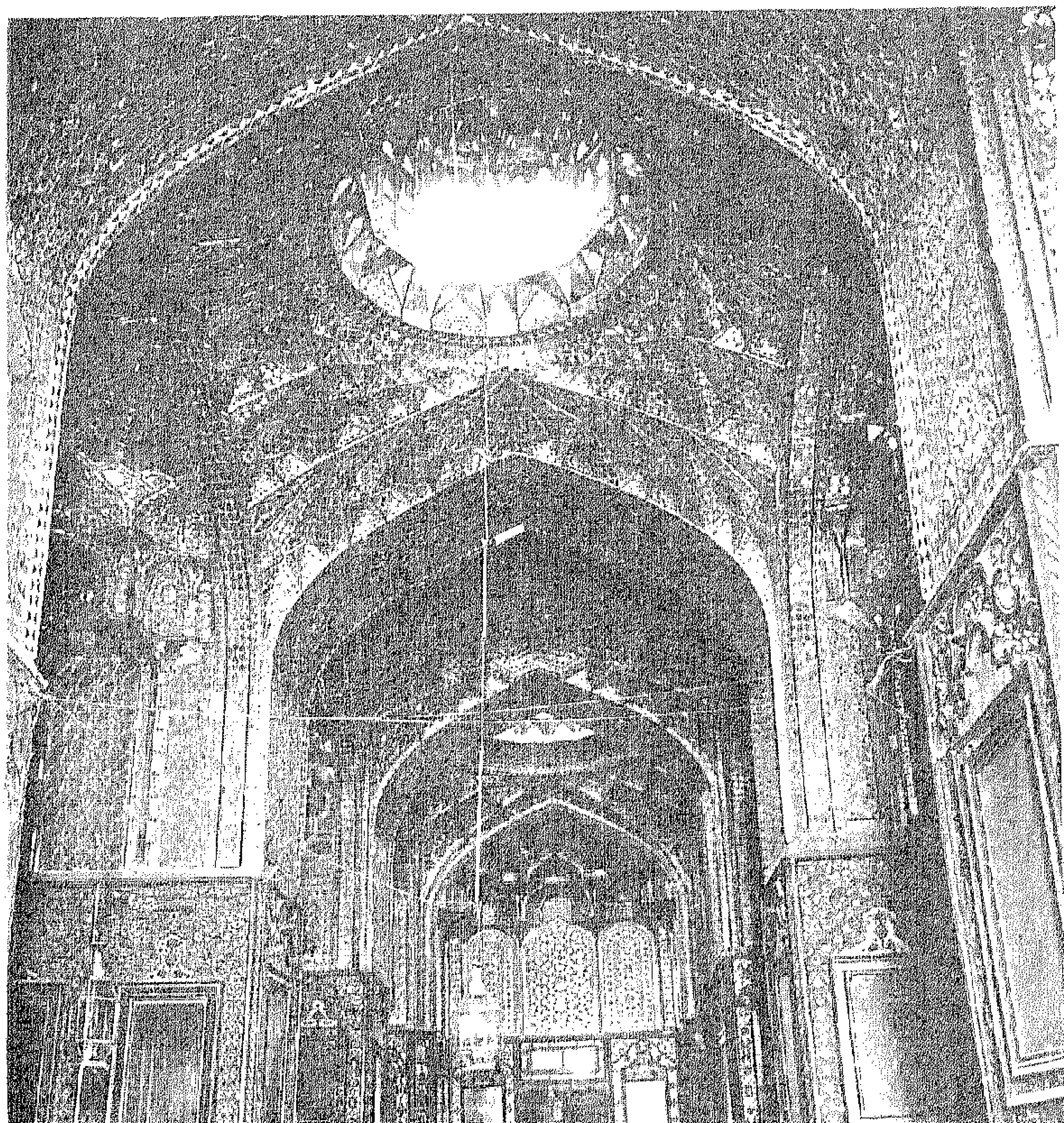


ويتكون السور من عدة إيوانات زُيّنت جميعا بزخارف القيشانى الملوّن ، الغرض منها تحديد الفراغ المحيط بالمشهد فى انتظام يؤكد إيقاعه رتابة الإيوانات ، وذلك لفصل المشهد والضريح عن صخب المدينة وتهيئة الزائر من الناحية الروحية .

وثمة غرف خاصة داخل كل إيوان مخصصة للدرس والتحصيل أو للسكنى . ومن أهم التجديدات التى طرأت على المبنى تبليطه بالمرمر وإضافة ثلاثة أبواب من الذهب مطعمة بالأحجار الكريمة .

غير أنه مما يسترعى الانتباه الإفراط المسرف فى زخارف داخل المبنى دون رابط ، بعكس مثيلاتها التى نقلت عنها من العمارة الإيرانية . فيبدو افتقاد المبنى من الداخل لأصول الجمال المعمارى أول ما يبدو من وجود سِفلَيْن على الجدار الأمر الذى قلّل من ارتفاع الخطوط التى تشدّ النظر إلى أعلى . ثم إفراط المقرنصات الزخرفية المشكّلة من قطع المرايا التى أبعدت عن منطقة الانتقال كل القوى الإنشائية . وعلى الرغم من أن استخدام المرايا فى مقرنصات منطقة الانتقال يوحى بخفة وزن السقف من الناحية الجمالية ، إلا أن تنسيق المقرنصات قد اتبع شكلا حائراً بين الزخرفة والإنشاء ، فلم يوفق المعمارى إلى الجمع المقبول بين الزخرفة والإنشاء إلى درجة بلغت معها المرايا حافة العقد مما أضعف قوة التحمّل .

وثمة ظاهرة بعيدة كل البعد عن روح الزخرفة الإسلامية نلمسها فى النوافذ والحليات المعمارية التى تزيّن السِّفل العلوى للأكتاف ، فهى جميعا من الطراز العثمانى المتأخر والمتأثر بأسلوب الباروك الأوربى (لوحات ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩) .



لوحة ٢٠٩ – المشهد الكاظمى . أحد الأروقة المحيطة بالضريح فى داخل المشهد . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

المدرسة الفردوسية بحلب(١٠٤)

تعد من أفضل النماذج المعمارية المتّسمة بالوقار شمالى بلاد الشام . وهى مبنية من الحجر الرمادى الشائع فى المنطقة ، وأهم خصائصها المعمارية إيوان كبير مكشوف بالواجهة الشمالية يحمل طابعاً فارسيّاً قديماً . وتقوم داخل المدرسة أعمدة رخامية يغلب على الظن أنها مأخوذة من آثار يونانية ورومانية استغلت فى البناء أحسن استغلال ، وقد صممت لها تيجان ذات مقرنصات ، ونسّقت هذه الأعمدة فى بائكات تحيط بالصحن من كافة الجهات باستثناء جانب الإيوان . وهناك محراب من الرخام المجزّع المتعدد الألوان تحيط به كرانيش كلاسيكية وعمودان أوروبيان عُرِّبا بتيجان ذات مقرنصات مفلطحة . وتعلو المحراب زخارف غليظة ذات خطوط متشابكة يختلف مقياسها وتنظيمها من حيث سمكها اختلافاً تامّاً عن جزء المحراب الأسفل . وفى قمة العقد زخرفة بمقياس ثالث يخلق التنافر بين الأجزاء الثلاثة . وتوحى ضخامة العنصر الأوسط فضلا عن ثقل هذا الجزء بحركة هابطة . كذلك يسترعينا تزايد مقاييس الوحدات الأفقية والخطوط والزخارف كلما ارتفعنا مما يتنافى مع الأصول المعمارية السليمة (لوحات ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤) .

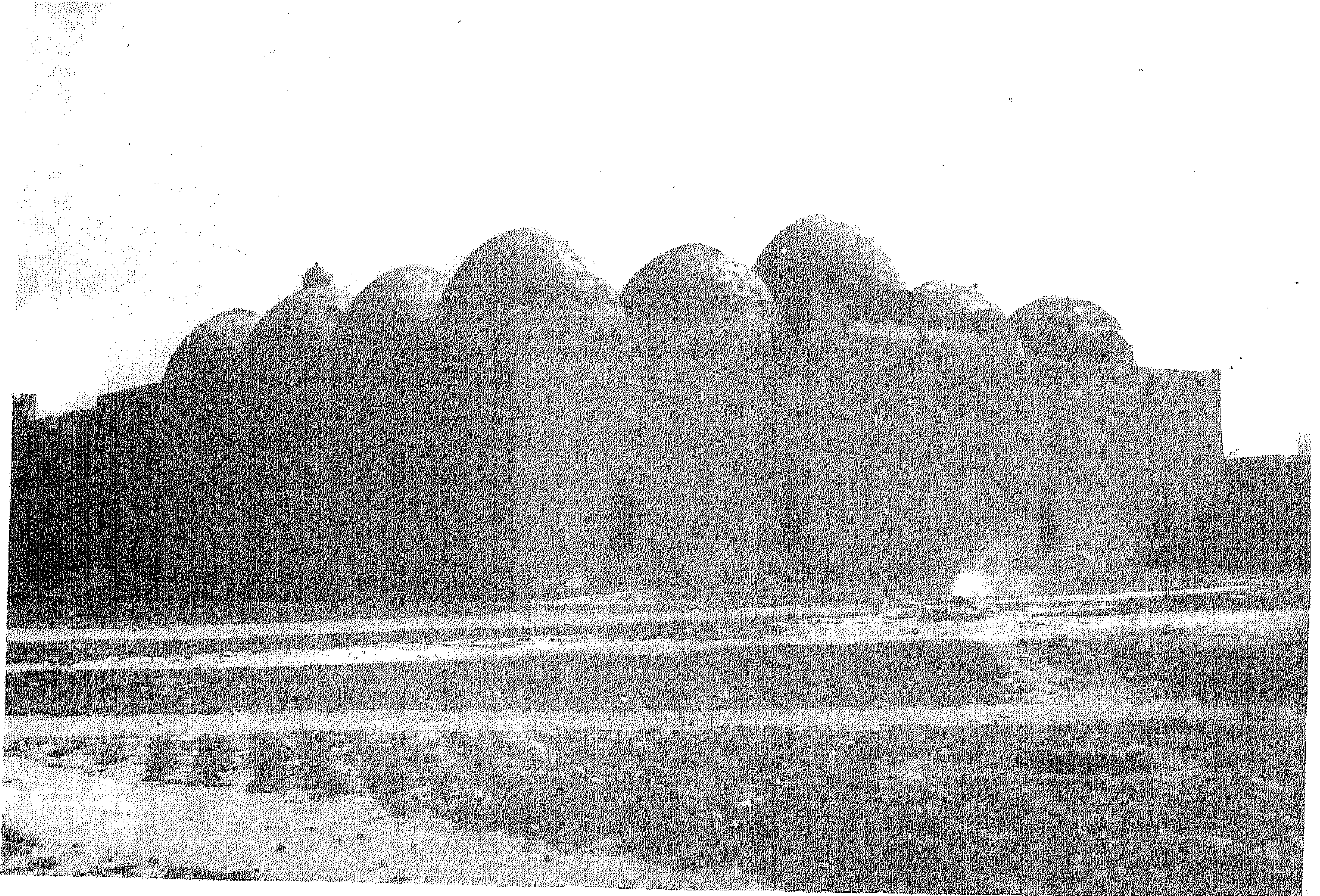
لوحة ٢١٠ – المدرسة الفردوسية بحلب . منظر داخلى للصحن ، وتبدو فيه البائكات ذات الأعمدة التى تعلوها المقرنصات والمحيطة بالصحن . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

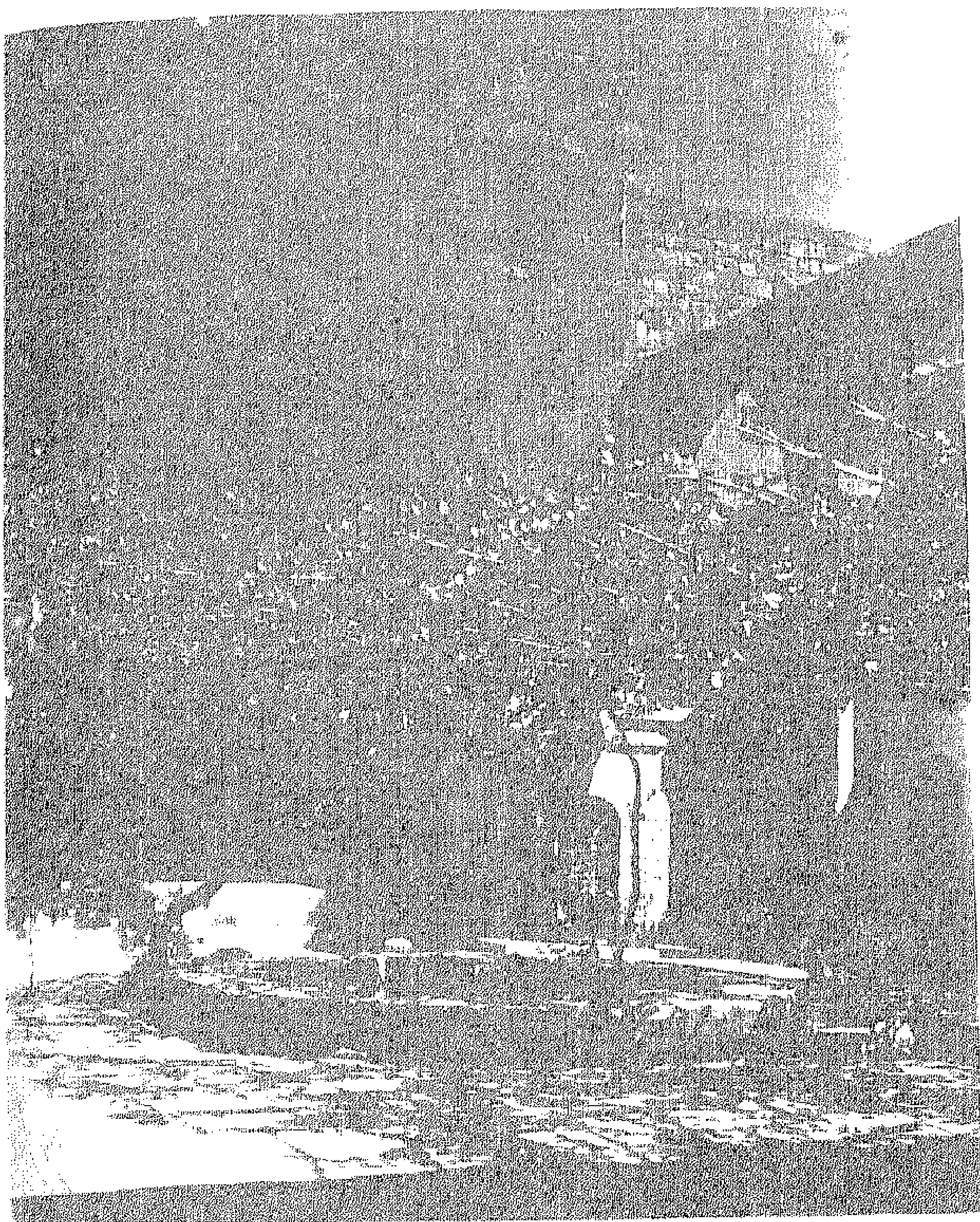
لوحة ٢١١ – المدرسة الفردوسية بحلب . الرواق الشرقى للجامع . ويبدو الإيوان من خلف البائكات . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

لوحة ٢١٢ – المدرسة الفردوسية بحلب . منظر الصحن الداخلى والإيوان . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

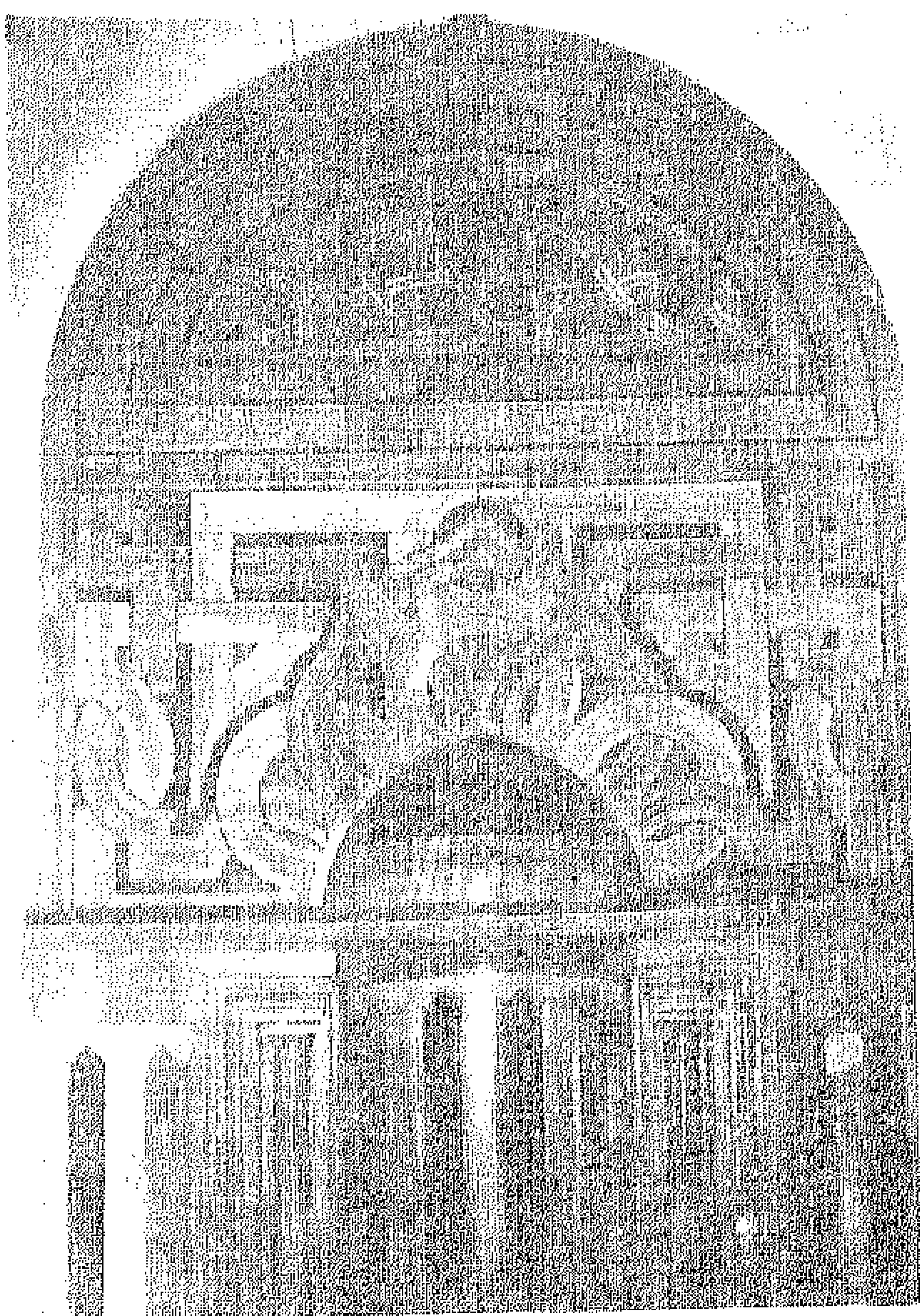
لوحة ٢١٣ – المدرسة الفردوسية بحلب . منظر خارجى لجامع الفردوسى وحجراته الخارجية مسقوفة بالقباب . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

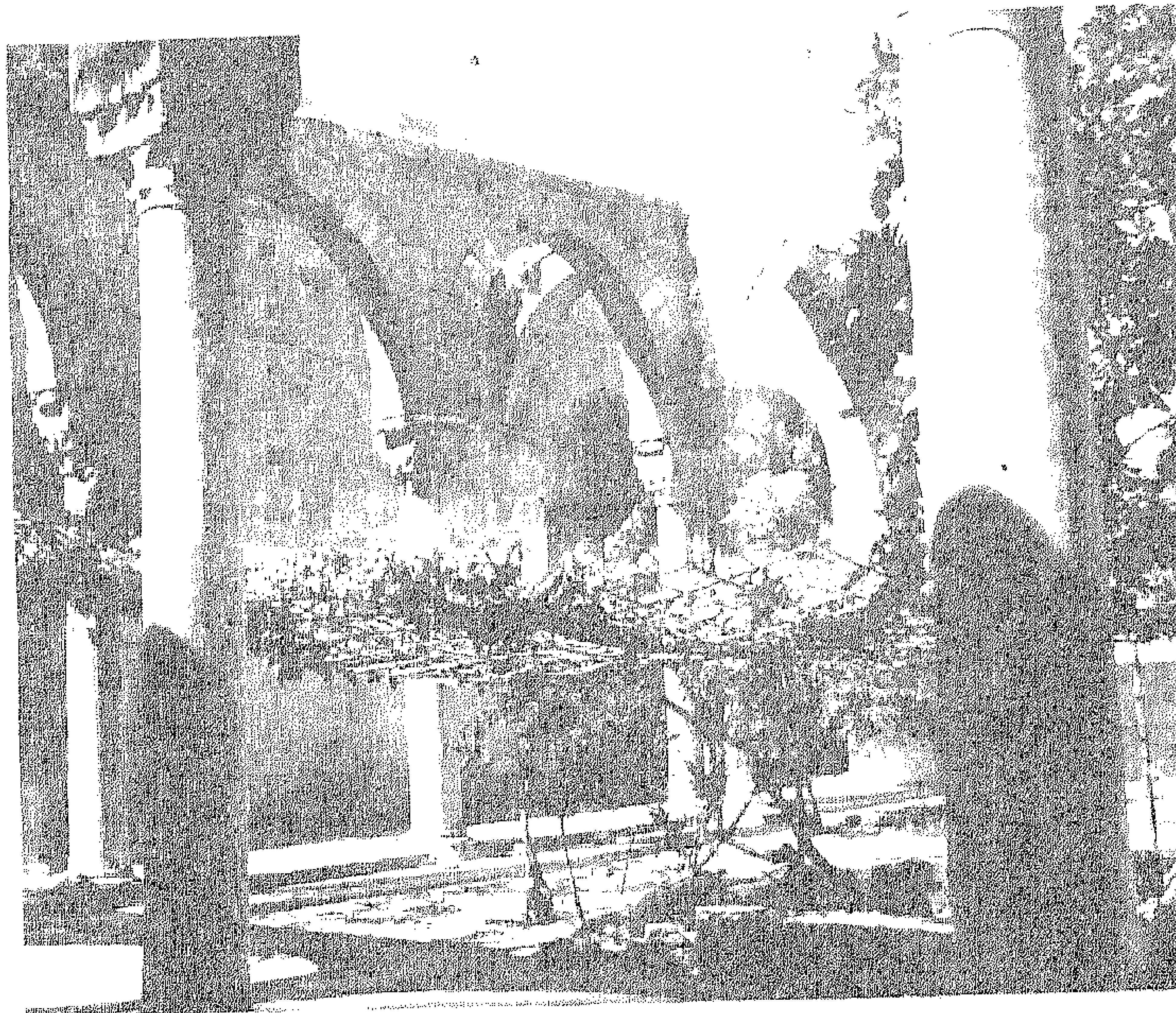
لوحة ٢١٤ – محراب جامع الفردوسى بحلب . بإذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .











شيّد فى تركانستان [بالاتحاد السوفييتى الآن] عام ١١٥٧ ، ويُعدّ أفخم ضريح معروف بآسيا الوسطى ، ويتألف من رواق سفلى للطواف تعلوه شرفة تحيط بفراغ الضريح المسقوف بقبة مزدوجة . وتبدو فى القبة الداخلية ضلوع من قوالب الآجر ذات أشكال هندسية لافتة للنظر . وعلى الرغم من أن بعض مؤرخى الفن رأوا فى هذا المثال ما يعد نموذجاً أول للضلوع الشبيهة بالضلوع الهيكلية فى العمارة القوطية ، إلا أنه من المشكوك فيه أن يكون لهذه الضلوع فى هذا النموذج وظيفة إنشائية لأن الضلوع فى العمارة القوطية هى التى تحمل السقف ويُملأ ما بينها بحشوات المبانى لتيسير إنشاء القبوات ، على حين أن إنشاء القبة لا يحتاج إلى مثل هذه الضلوع إذ تبنى المداميك الدائرية على المنحنى الكروى .

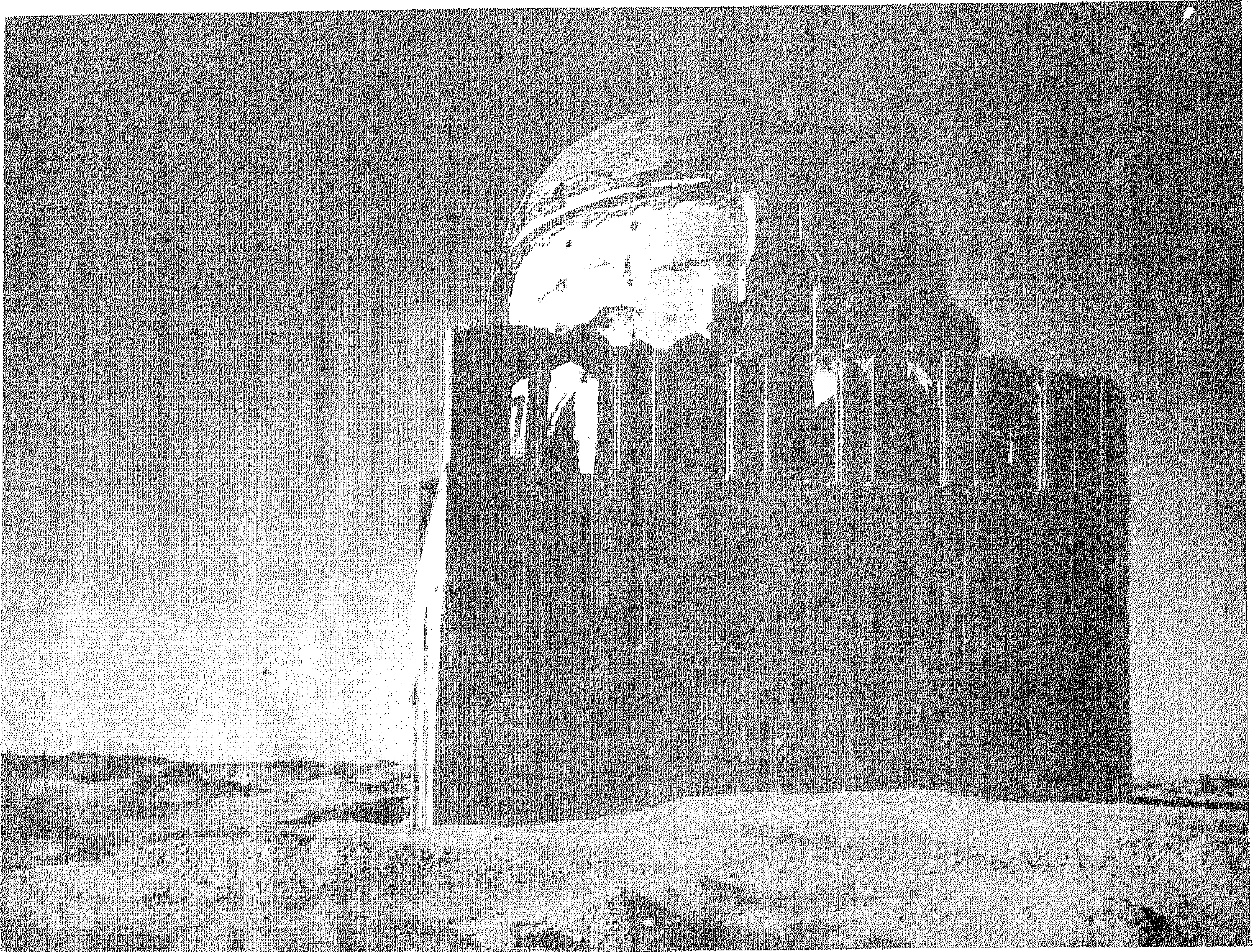
لوحة **٢١٥** – سقف قبة ضريح السلطان سنجر بمرو .
بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفييتى .



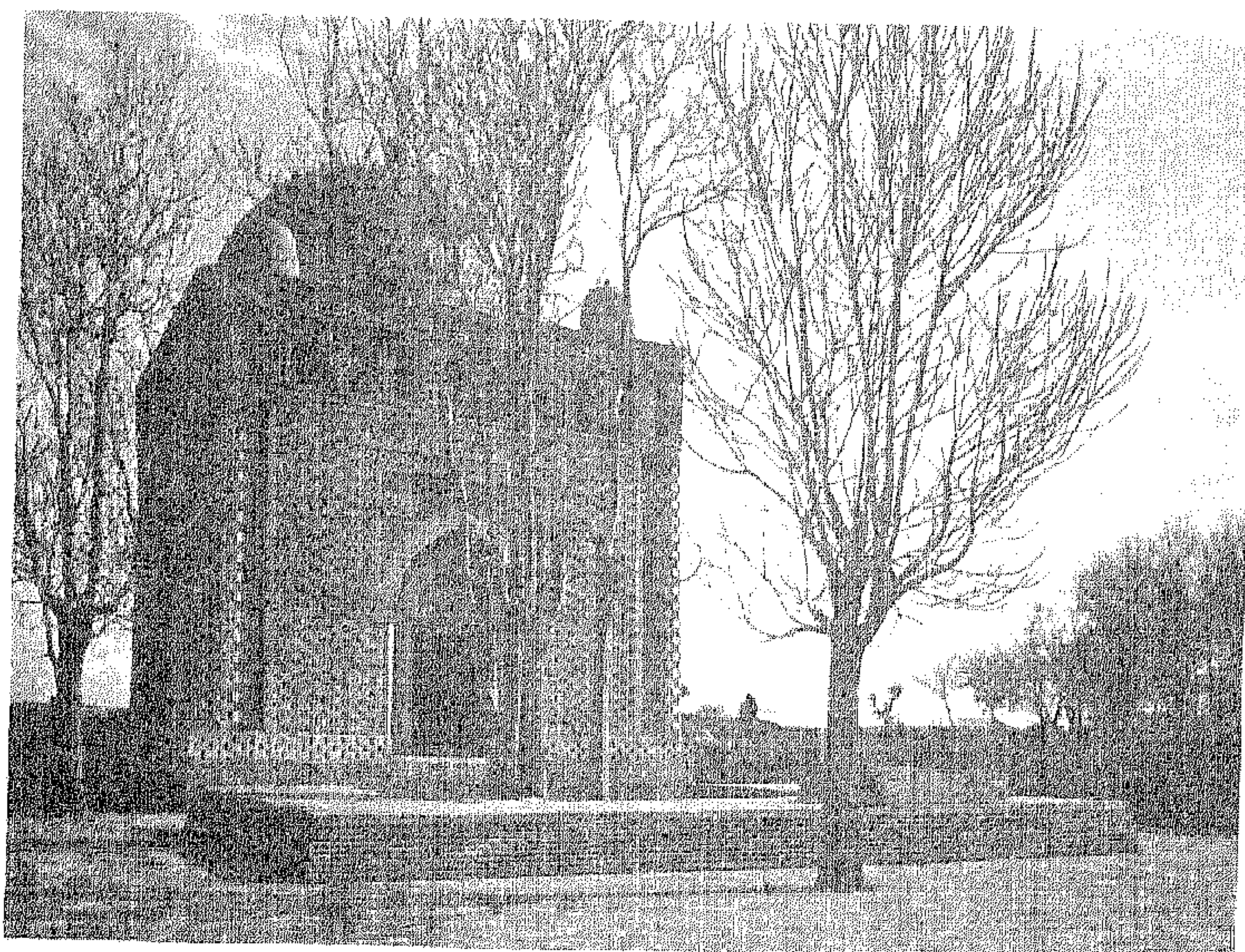
وبالرغم من ذلك اختار المهندس لهذه الضلوع شكلا يوحى بأنها تقوم بوظيفة إنشائية من حيث ترتيبها فى الفراغ وكأنها امتداد للخناصر ذات المقرنصات ، وهى فى الحق لا تعدو أن تكون تشكيلا زخرفياً رمزياً ما فتئ يتكرر فى المبانى الإسلامية على مرّ القرون وفى أماكن متباعدة ، حيث نلمس الروح الهندسية التجريدية التى أملت على الفنان المسلم تكويناته الزخرفية فى النقوش الخطية ومحاليق الكروم وفروع التوريقات ، خالقاً بذلك طريقة جديدة تندمج فيها العمارة مع الزخارف اندماجاً كلياً . أما القبة الخارجية التى تناولها الترميم فقد كانت فى الأصل مغطاة ببلاطات زرقاء مزججة ، ويقول ياقوت الحموى المؤرخ من القرن الثالث عشر إن قبة الضريح الزرقاء كانت ترى من مبعدة مسيرة يومين ! ! ويبدو أن المبنى كله قد أنشئ فوق أطلال مدرسة قديمة كشفت عنها الحفائر السوفييتية مؤخراً (لوحات ٢١٥ ، ٢١٦) .

* * *

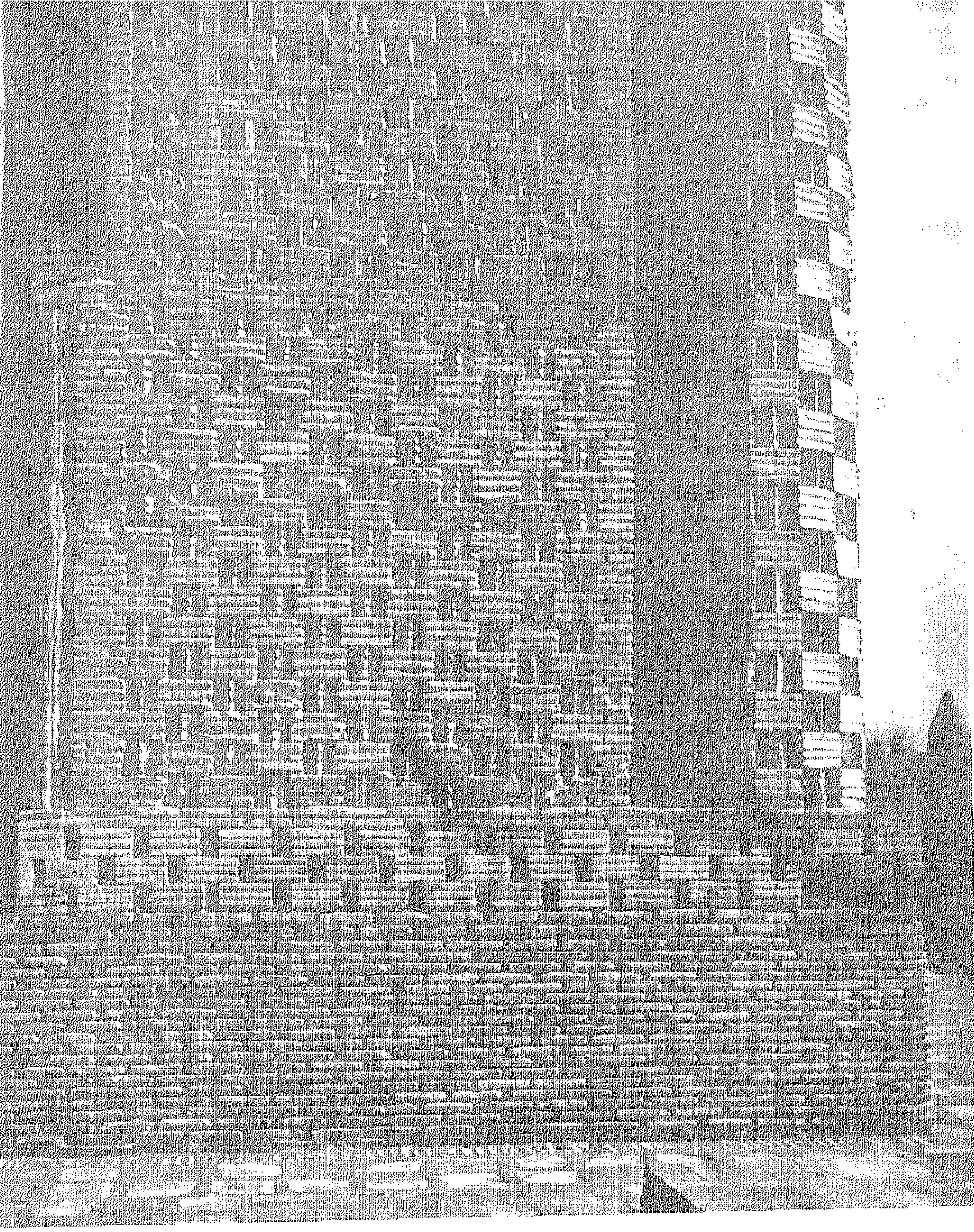
لوحة ٢١٦ – الوجهية الشرقية لضريح السلطان سنجر . ونلحظ الربط بين القبة الكروية وصف العقود الذى يعلو الجدار بواسطة التنظيم المعمارى بين هذه العقود وشباك القبة .



لكل من بخارى وغزنه أهمية مزدوجة ليس من ناحية فخامة آثارهما النادرة الباقية فحسب ، بل من ناحية تأثيرهما كذلك على شعب يدين له الفن بالكثير ألا وهم الأتراك السلاجقة (١٠٥) ، فمن العسير أن نتصور أن هؤلاء البدو الأجلاف مالبثوا أن تبدّلوا بين لحظة وأخرى إلى شعب شديد التحضّر فوق الهضبة الإيرانية . وعلى الرغم من أن الجهلة والأميين كانوا عماد جيوشهم إلا أن أمراءهم قد تلقوا العلم اللائق بهم منذ أوائل القرن الحادى عشر واتسمت إدارتهم للأقاليم التى غزوها بالمقدرة والحكمة والسياسة . ولقد شهد السلاجقة نهاية صراعات الأسرة السامانية التى نشأت أيام الرشيد فى مدينة سامان بإيران وأظلت بحكمها كلا من فارس وما وراء النهر فيما بين عامى ٩٠٢ – ١٠٠٤ ، كما انضموا تحت فلك السلاطين الغزنويين المنتسبين إلى سابوكتاجين مؤسس الأسرة التى حكمت أفغانستان والبنجاب لثلاثة قرون (القرن العاشر– القرن الثالث عشر) ، ومن ثم كان السامانيون والغزنويون رعاة للسلاجقة ، فقد استقروا جيلاً كاملاً على الأقل بالقرب من حضارة الغزنويين المهيبة قبل أن يتمردوا عليهم . وفى ظل السلاجقة بلغت العمارة الفارسية أروع أشكالها . وعلى الرغم من أن استخدام طراز قوالب الآجر قد أدخله الغزنويون فإن السلاجقة هم الذين عمّموه ، وتحت رعايتهم قضى على الطراز القديم للمبانى المطلية بالملاط ، ذلك الطراز الذى كان يقترب حثيثاً من نهايته .

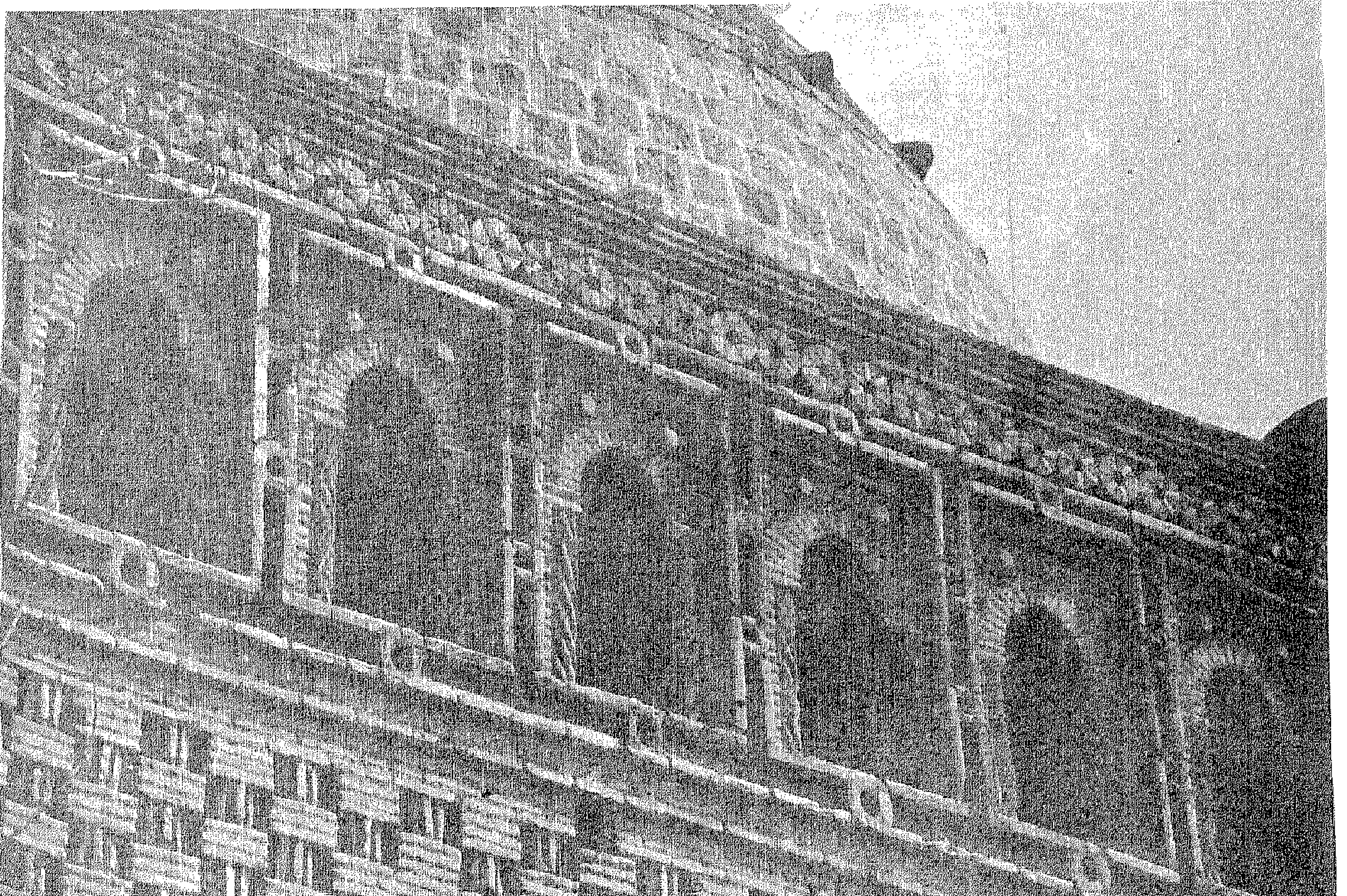


لوحة ٢١٧ – ضريح اسماعيل السامانى ببخارى. بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفييتى.



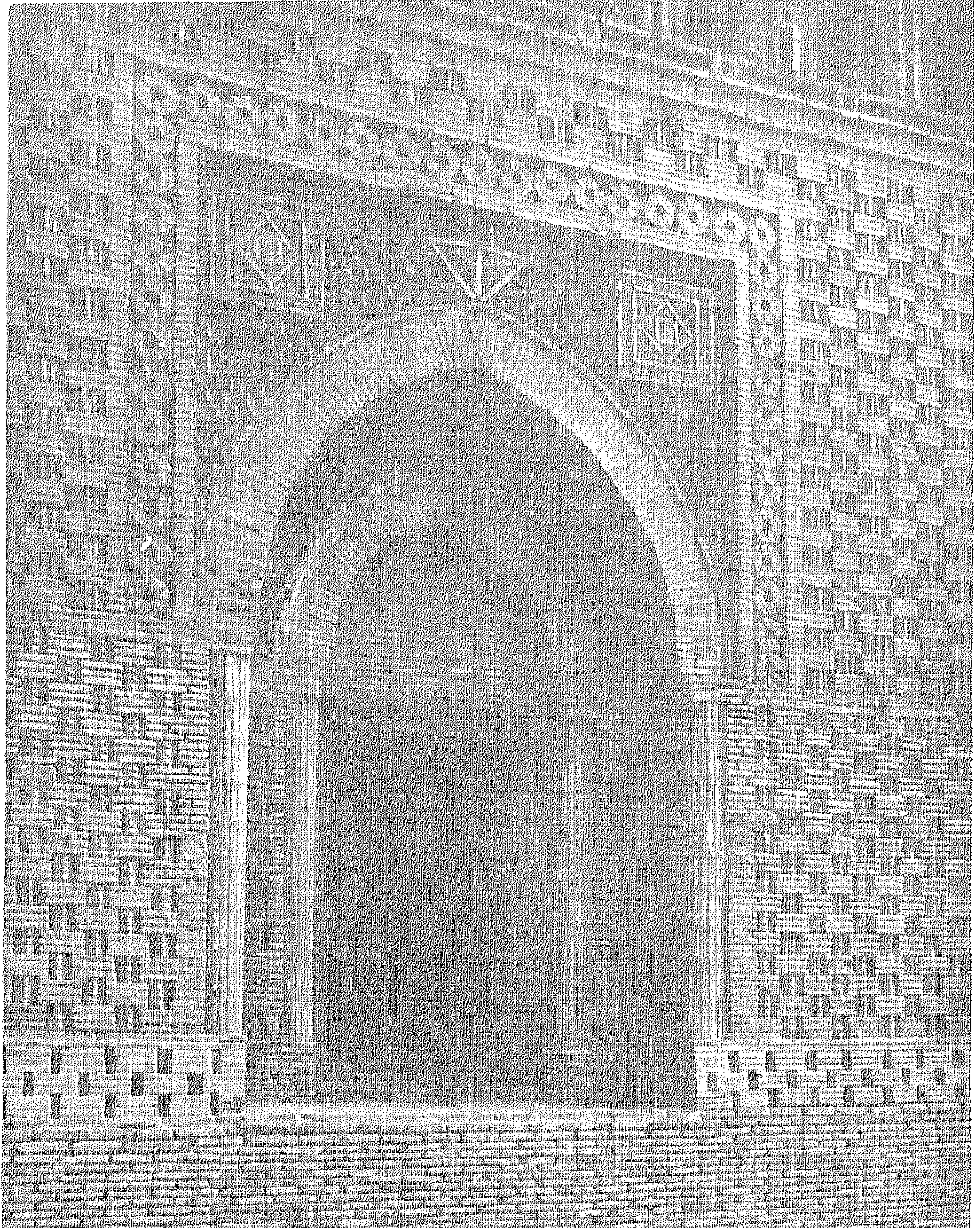
لوحة ٢١٨ – جانب من جدار ضريح إسماعيل الساماني ببخارى. بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفييتي.

لوحة ٢١٩ – منظر الجدار الخارجي للشرفة العلوية في ضريح اسماعيل الساماني.



وقد أقيم ضريح إسماعيل الساماني في بخارى عام ٩٢٧ م ، وهو الأثر الوحيد الذى يرجع إلى هذا العصر في آسيا الوسطى . وقُدِّر لهذه المقبرة أن تخلف بصمة واضحة على فن بناء المقابر في العصور اللاحقة بإيران وتركيا . وهو بناء مربع من الآجر تعلوه قبة تستند إلى منطقة انتقال هي طبل مثمن الأضلاع ، وقد سادت هذه القاعدة على مدى خمسة قرون تالية . وللضريح أربعة أبواب يقع كل منها في أحد وجهيات المبنى تزينه زخارف بارزة من الآجر . وبه من الداخل شرفة عليا ذات نوافذ معقودة في سلسلة متتابعة تحيط جوانب الضريح الأربعة وتطل على الخارج ، وهو أسلوب كان شائعاً في العمارة الساسانية الفارسية كما نرى في أطلال قصر المدائن . وتدل الصنعة الدقيقة البالغة العناية لقوالب الآجر سواء في خارج المبنى أو في داخله على شغف بالتنويع مع الاحتفاظ بالمنطق الإنشائي . حيث أُرسيت القاعدة من مداميك مرصوصة رصّاً إنشائيّاً عادياً ، على حين قُسّمت مختلف الأسطح التي تعلوها بمختلف التكوينات في رص قوالب الآجر في خطوط متوازية ومائلة ، حتى أسفرت تكويناته الزخرفية عن اتخاذ مجموعات القوالب مقياس الحجر مما أضفى على الأسطح قوة ممزوجة بالرقة . كما نلاحظ أن الزخارف تغطى المسطحات جميعها وهى السمة التي ظلت مميزة لعمارة هذه المنطقة منذ ذلك العصر حتى ما بعد عام ١٦٠٠ م (لوحات ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠) .

لوحة ٢٢٠ – مدخل ضريح اسماعيل الساماني .



بنيت فى سمرقند فى الفترة ما بين عام ١٣٧٦ وعام ١٤٣٥ ، وهى مجموعة من الأضرحة خُصص الجانب الأكبر منها لأفراد أسرة تيمور وذرّيته . وقد شيّد حفيده أولوغ بك مدخلا مهيباً بها سنة ١٤٣٥ ، غير أن تيمور نفسه لم يدفن بها بل دفن فى ضريح «خور أمير» بسمرقند كما دفن معه أقرباؤه المباشرون . وتنفرد هذه المقابر بين جبانات العالم الإسلامى بأنها مجموعة متكاملة لأفراد أسرة واحدة ، تقع على جانبى درب ضيق ، وتعد نموذجاً لعمارة الأسر الحاكمة فى بلاد ما وراء النهر خلال أوائل القرن الخامس عشر.

ومما يسترعى الانتباه فى بعض هذه الأضرحة ، كضريح قاضى زاده الرومى استخدام الأحجام الهندسية استخداماً مباشراً ، فمن مكعب قاعدة الضريح ، إلى المنشور المثمّن

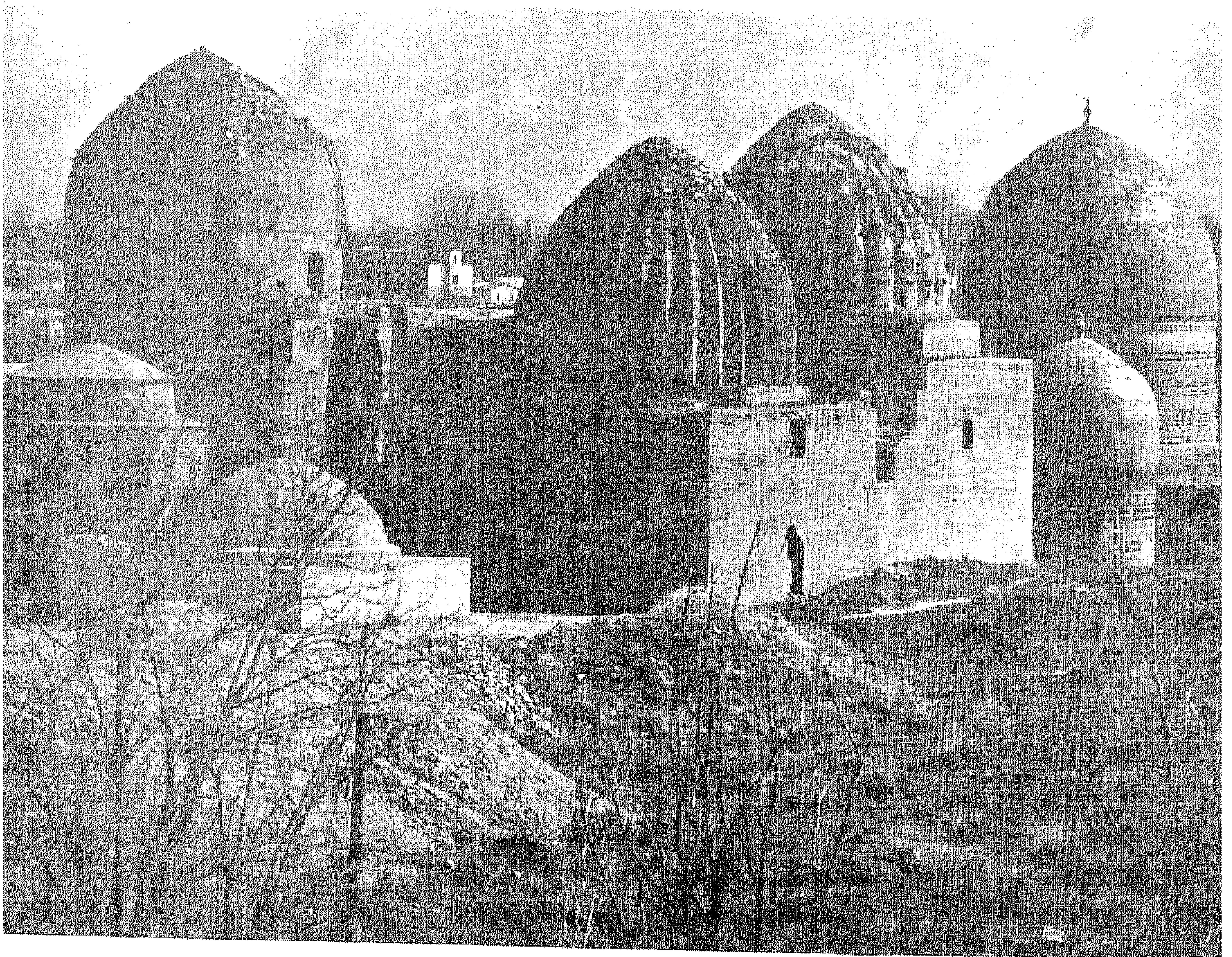


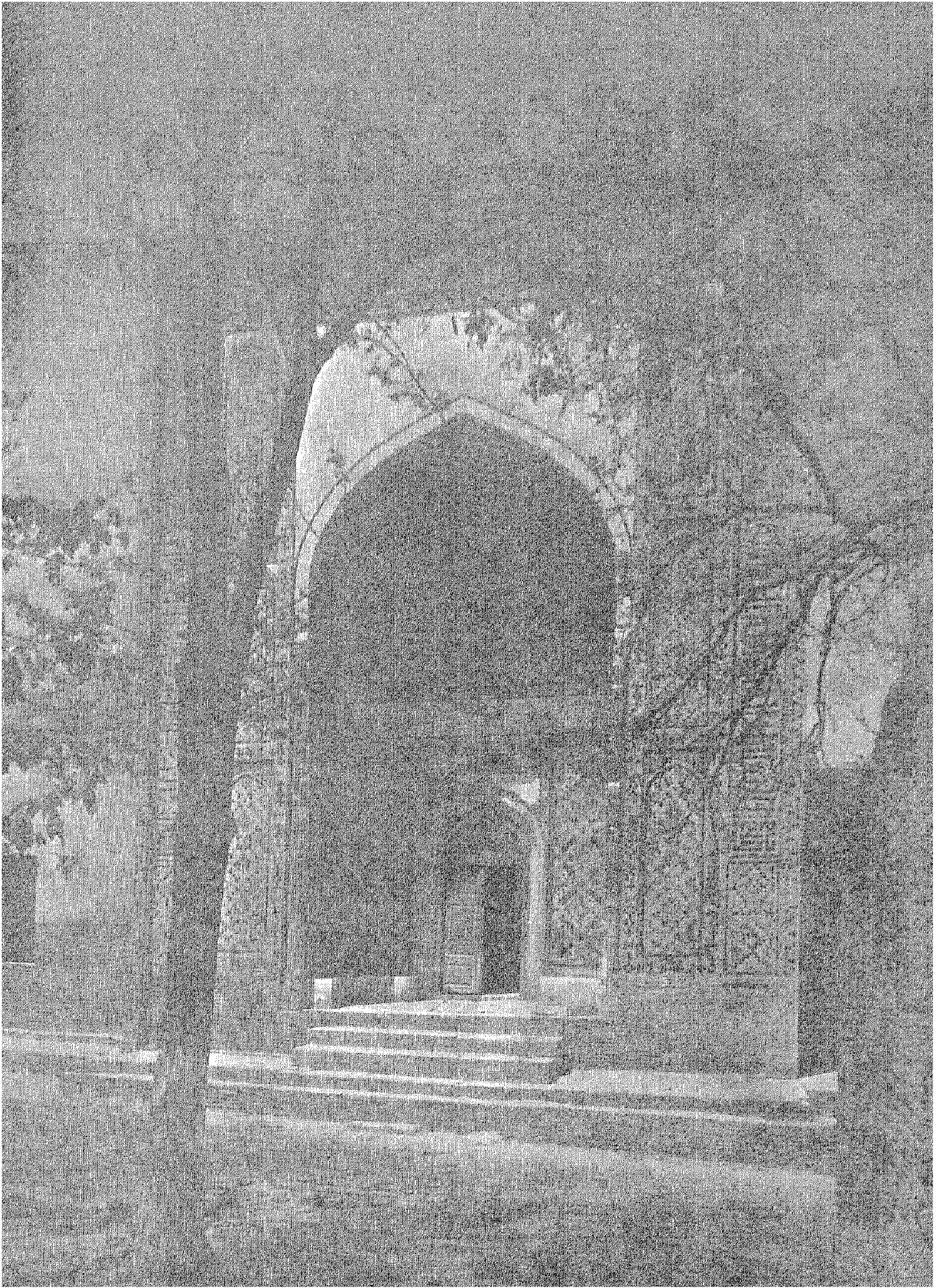
لمنطقة الإنتقال ، إلى طبلة القبة الأسطوانية تعلوها القبة الكروية ، كل هذا قد نُفذ فى تصميم هندسى بسيط بلا افتعال ، وبتركيب تكعيبى تجريدى مماثل لما يجهد فى الوصول إليه المهندس المعاصر فى العمارة الحديثة . وللقباب جميعاً تكسيات خارجية أخاذة ، فبعضها مزخرف زخرفة ملونة منقوشة بالبلاطات الخزفية المزجّجة . وبعضها مجسّم وكأنه إحدى نبتات الصّبّار ، والبعض مزين بالفسيفساء ، وجاء وشى الزخارف من أشكال نباتية وهندسية وكتابية . وكلها خلاصة وافية لأسلوب الزخرفة فى عهد التيموريين .

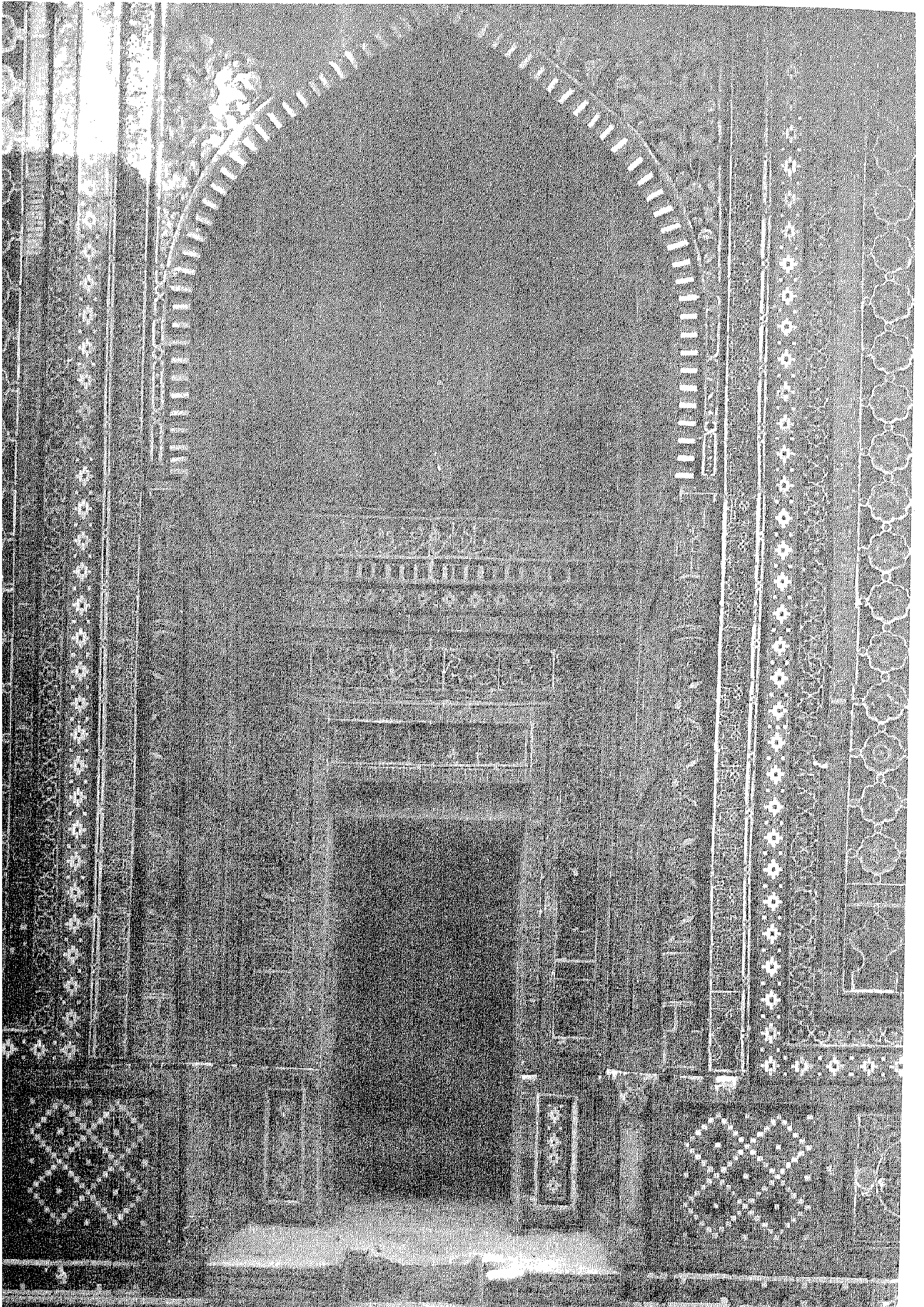
تساءلت واقفاً عن كثب أتطلع إلى هذا المشهد الفاتن ، تُرى هل قصد المعمارى بكل هذا الجمال الذى يغمر الحواس والذى تعمّد إسباغه على الأبنية من الخارج أن يكون الضريح مزاراً تذكارياً يعكس شخصية العاهل ليطلّ على رعاياه بتلك الأبهة التى كان يطلّ بها عليهم فى حياته ، مضفياً عليها صدق الرمز فى عمارته الإسلامية بما يتفق وصدق الموت . على العكس من المسجد يؤمّه الناس للصلاة تحت سقفه وبين جدرانه ؟ (لوحات ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩) .

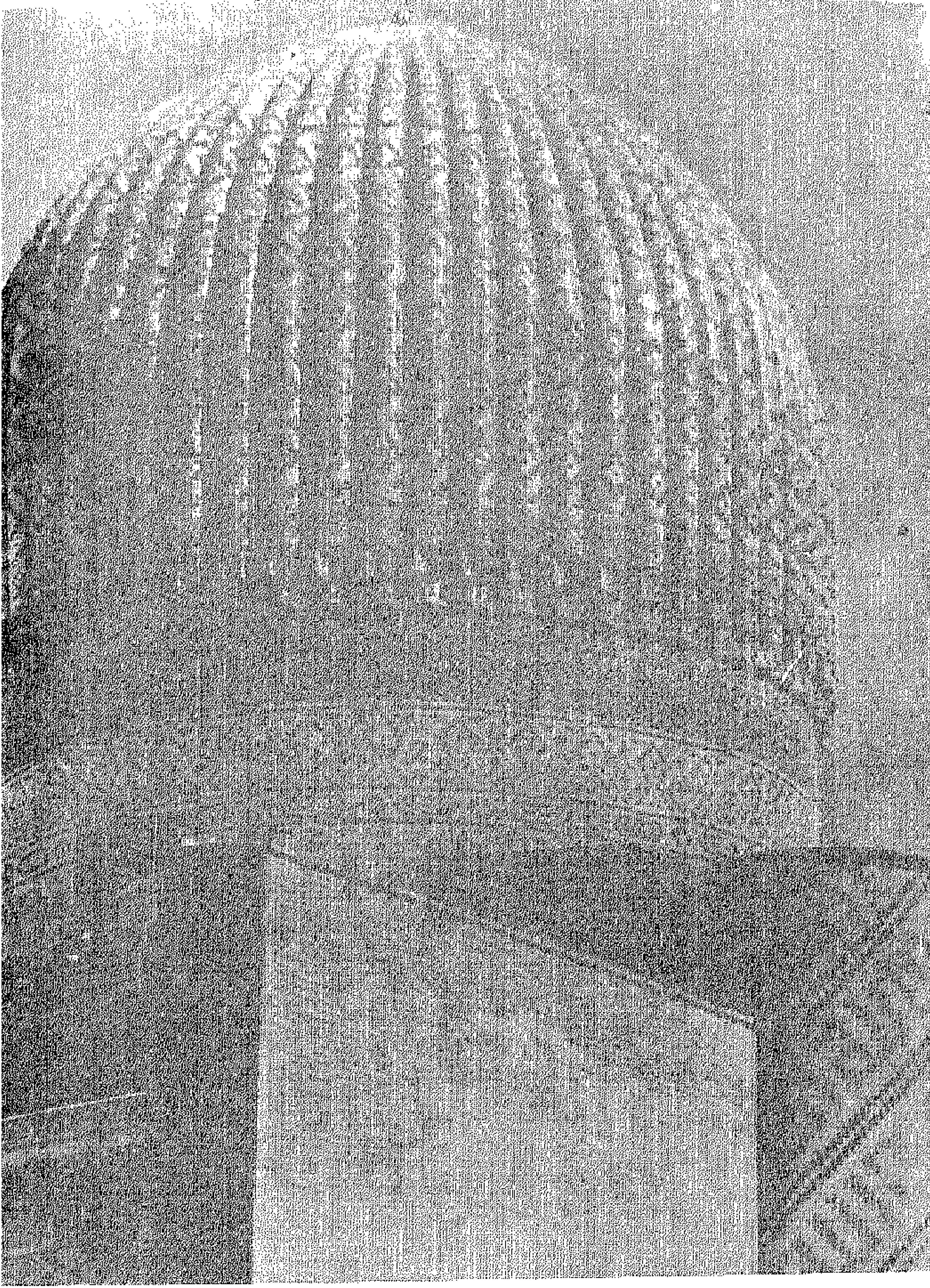
لوحة ٢٢١ – جبانة شاهى زنده بسمرقند . منظر عام للمجموعة الجنوبية من الأضرحة . بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفييتى .

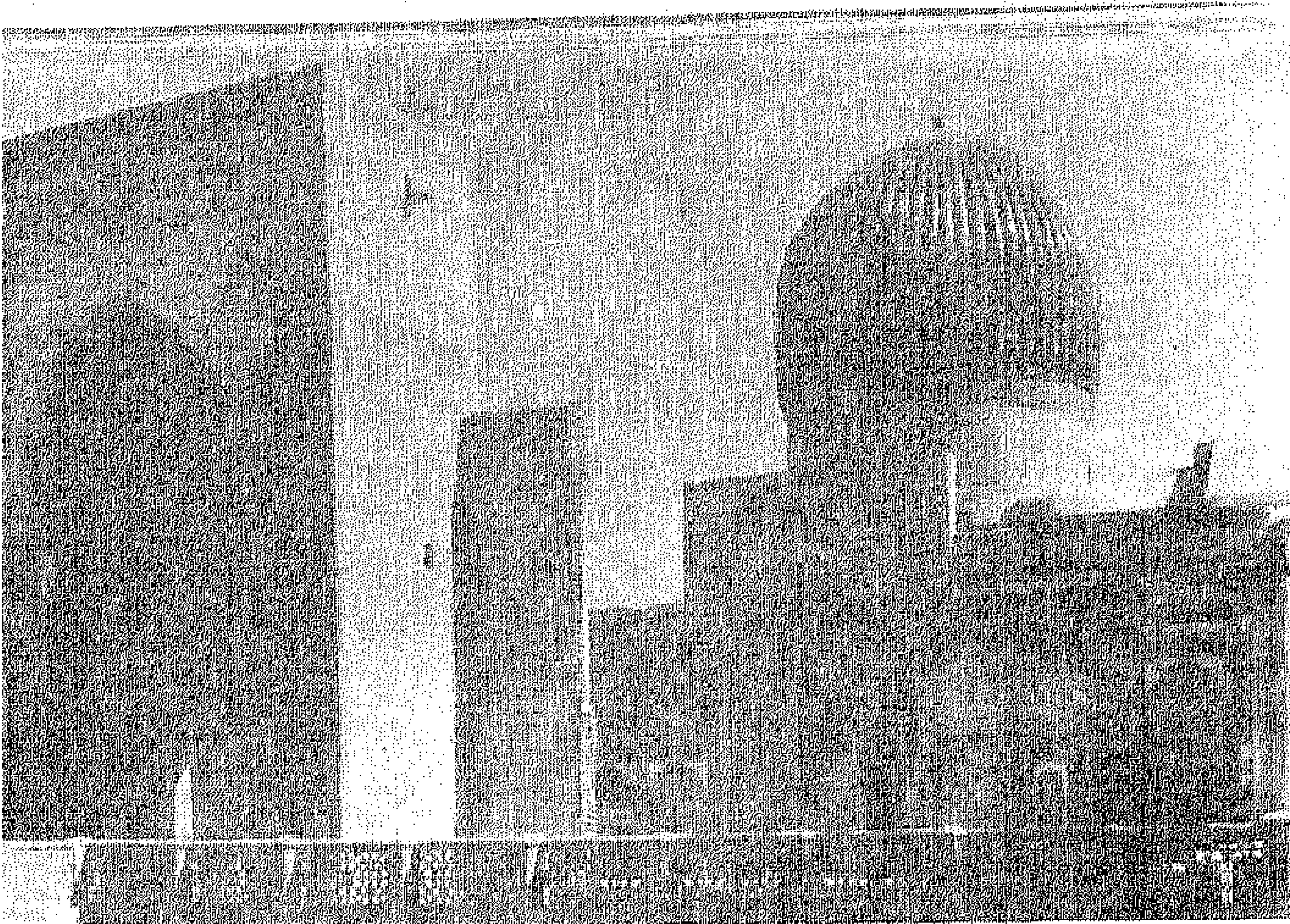
لوحة ٢٢٢ – جبانة شاهى زنده بسمرقند . منظر عام للمجموعة الوسطى من الأضرحة : قباب ذات زخارف ملونة بالقاشانى وأخرى مجسّمة كأنها إحدى نبتات الصبّار . بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفييتى .











لوحة ٢٢٣ – جبانة شاهى زندة بسمرقند . مدخل البوابة . بإذن من وزارة الثقافة بالإتحاد السوفييتى .

لوحة ٢٢٤ – جبانة شاهى زنده : مدخل أحد الأضرحة . بإذن من وزارة الثقافة بالإتحاد السوفييتى .

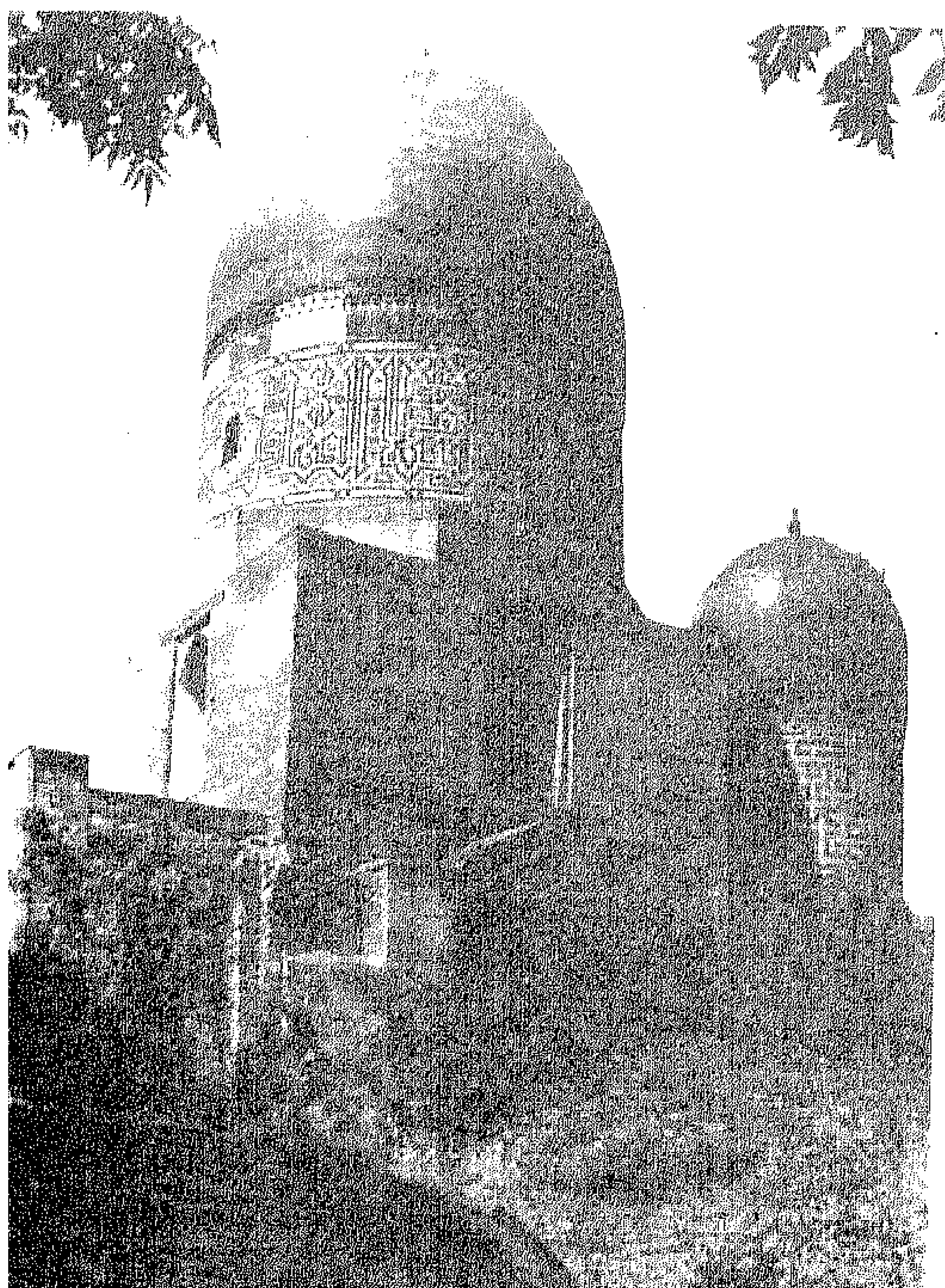
لوحة ٢٢٥ – ضريح خورمير بسمرقند ١٤٠٤ م : منظر عام . بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفييتى .

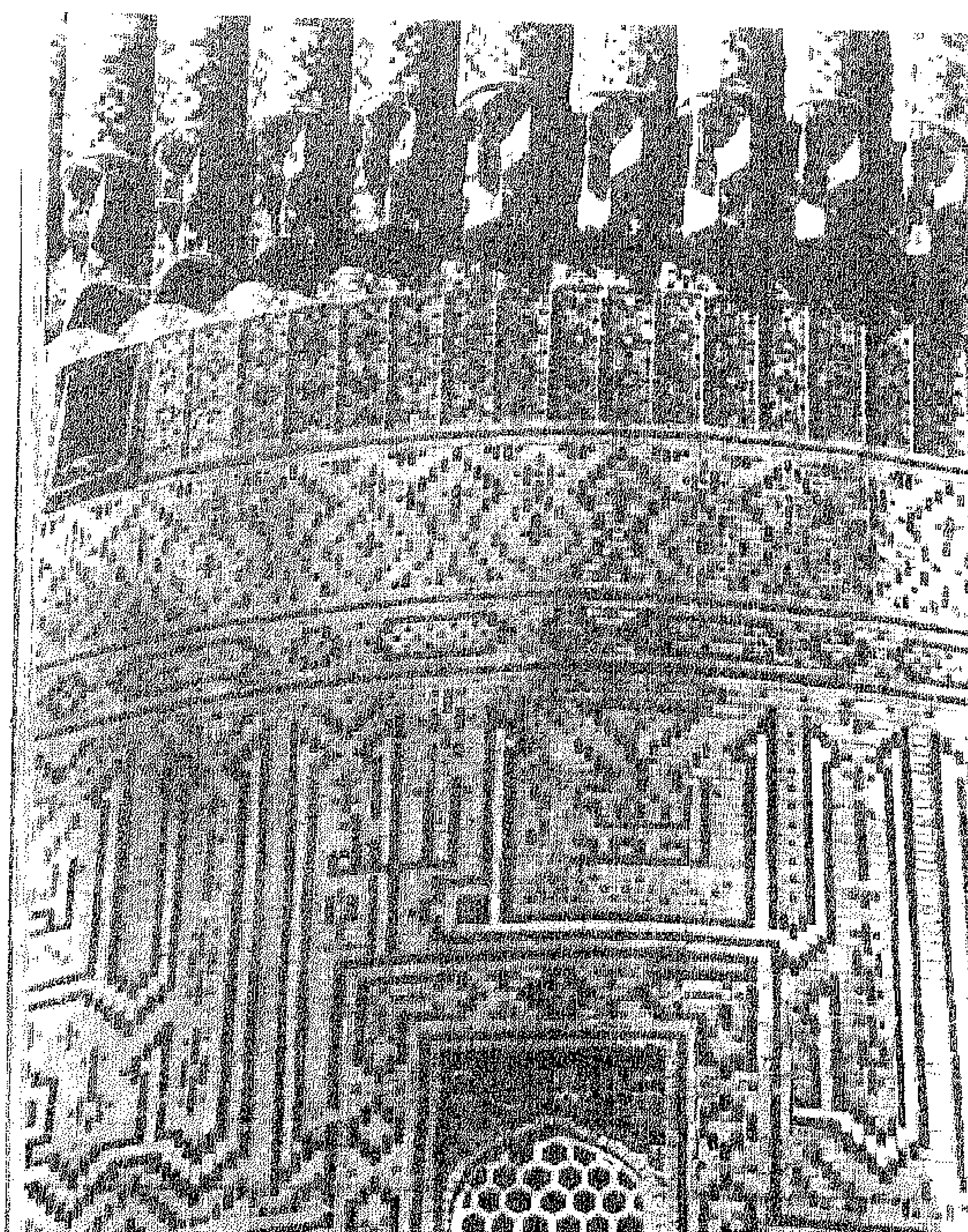
لوحة ٢٢٦ – ضريح خورمير بسمرقند : القبة والطبلة .

لوحة ٢٢٧ – ضريح خورمير : جزء من الطبلة وتطغى فيها الزخارف على الإنشاء .

لوحة ٢٢٨ – قبة ضريح خورمير ، وتبدو فيها الضلوع .

لوحة ٢٢٩ – ضريح قاضى زاده الرومى بسمرقند .





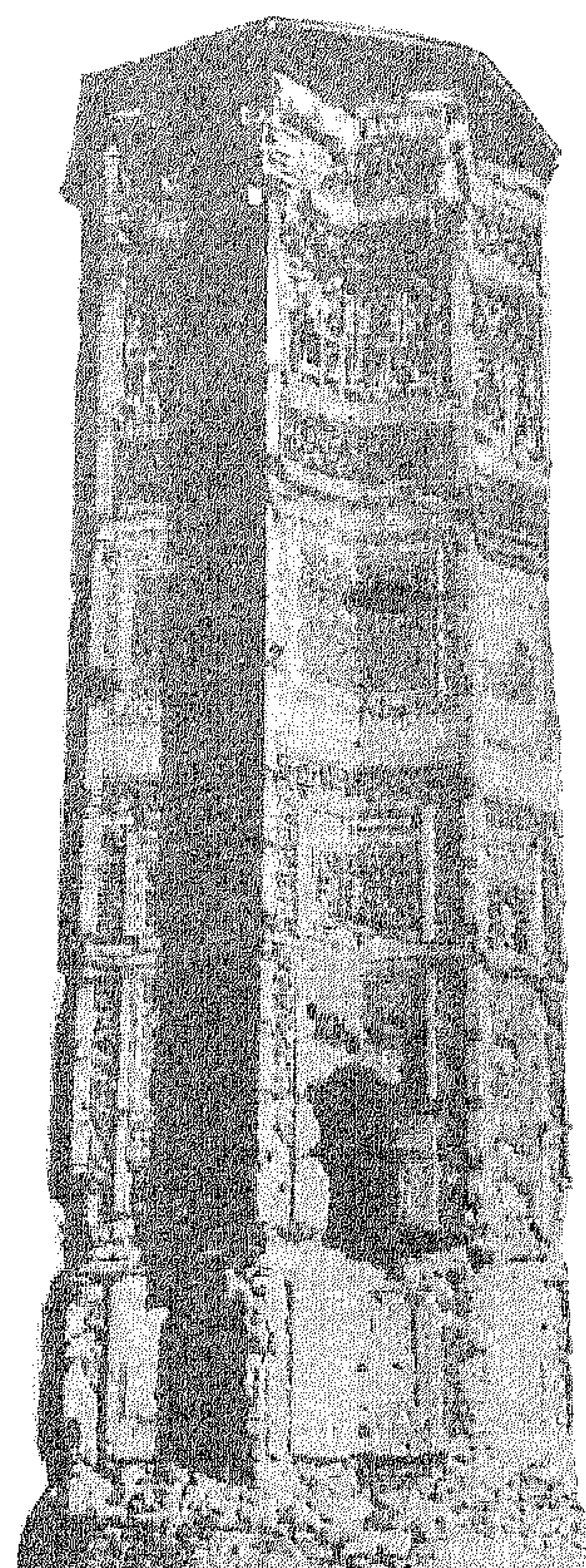
أقيم هذا البرج فى أفغانستان (فيما بين سنتى ١٠٩٨ و ١١١٥) . وهو فى حقيقته إحدى منارتين نُسب بناء الثانية منهما إلى السلطان محمود الغزنوى ، والواقع أن الذى أنشأها هو بهرام شاه الثالث عام ١١١٥ . وقد عُرف هذا البناء دائماً باسم «برج النصر» ويبدو أن الهيئة الحالية لهذا البناء وهى التى نراها فى صورة برج يشبه شكل النجمة المثمنة لا تمثل الأصل تماماً ، فقد تبين من الرسوم التى بقيت لهذا البرج منذ القرن التاسع عشر أن طابقاً أسطوانى الشكل كان يعلوه ثم زال .

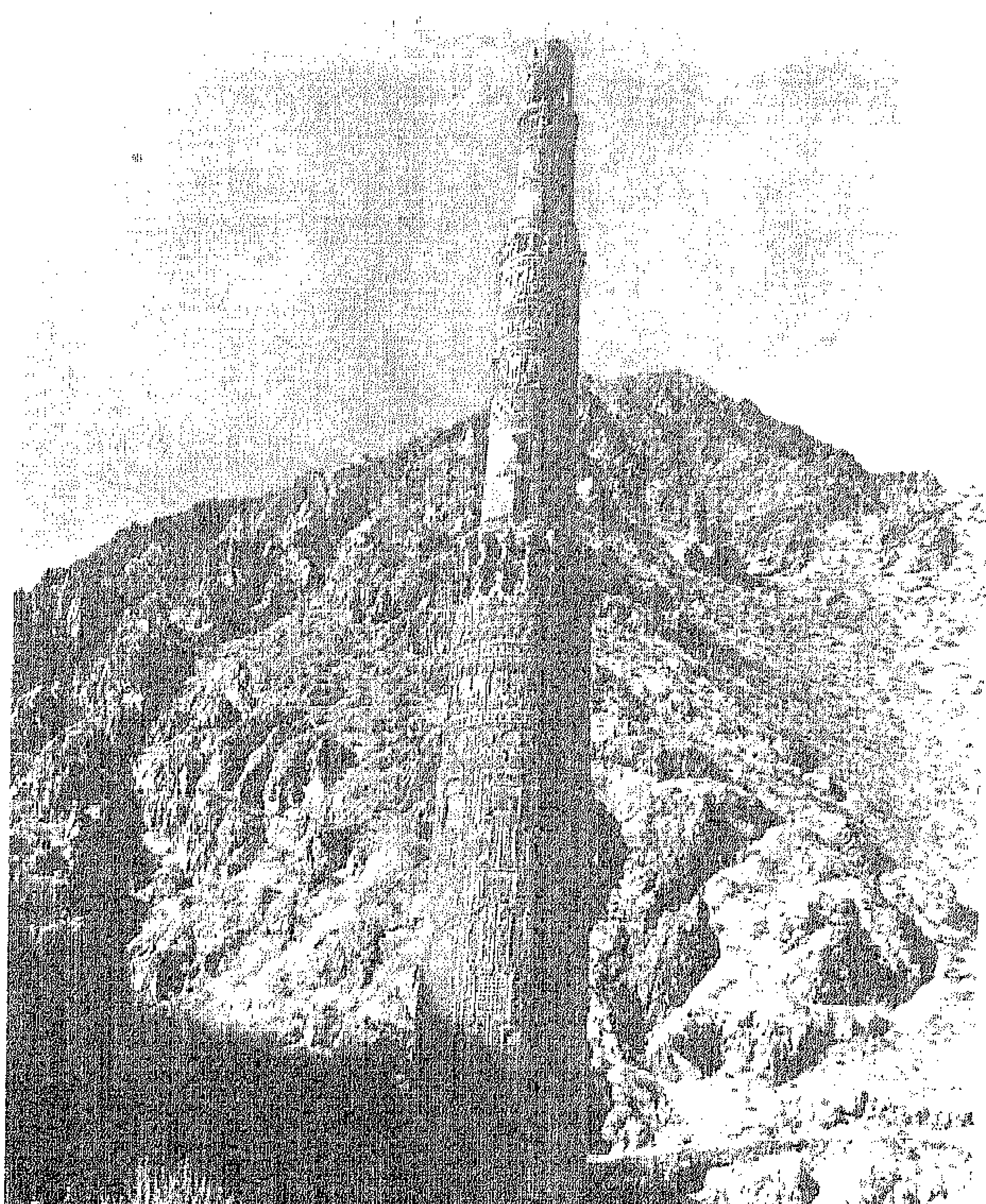
وقد أخضع المعمارى الناحية الإنشائية للناحية الجمالية التعبيرية بأن جعل جدران البرج الساندة على شكل أفرع النجمة الثمانية . وفى الوقت نفسه ، فهو باختياره للنجمة ذات الأفرع الثمانية قد أضفى على المبنى القيمة الرمزية الإسلامية المعروفة . ويعطينا هذا المبنى فكرة صادقة عن الطابع الأصلى للمنارات التى أقامها السلاطين الغزنويون والتى أثّرت فيما بعد على عدد من العمائر الإسلامية مثل ضريح جنبادى قابوس بإيران . وتكسو البرج زخارف رائعة من قوالب الآجر والجص المشغول تتخلله نقوش وكتابات .

وثمة مئذنة أخرى فى مدينة جام فى أفغانستان يرجع تاريخ بنائها إلى سنة ١٢٠٦ ، لها قاعدة من ثلاثة طوابق ما زالت باقية على حالها ، ومنها نستبين الطابع الأصلى للمنارات أو المآذن التى أقامها السلاطين الغزنويون (لوحات ٢٣٠ ، ٢٣١) .

لوحة ٢٣٠ – برج مسعود بغزنة فى أفغانستان

لوحة ٢٣١ – منارة جام فى أفغانستان





تمثل هذه الكنيسة التى أقيمت بين عام ١١٤٠ و ١١٤٢ ملحقة بقصر روجيه الثانى – رغم انتمائها الروحى إلى المسيحية – جزءا من التراث المعمارى الإسلامى لأنها شيدت وزخرفت بأيدى مسلمين تركوا فيها بصماتهم الفنية حتى لتعد المقرنصات الخشبية بسقف هذه الكنيسة بما يزيّنها منْ تصاوير من أروع الأمثلة المعروفة للتصوير الفاطمى . وهو تصوير لموضوعات دنيوية خالصة تمثل صراع الحيوانات فضلا عن بعض مشاهد لأنشطة أفراد البلاط الملكى ، ومناظر رمزية تمثل صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء فوق صدر نسر . وإذا كنا نشك فى إمكان رؤية الأمراء والحكام الذين عاشوا فى ذلك القصر الملكى لتلك الصور ، نظراً لأنها رُسمت على السقف فى مكان مظلم شديد الارتفاع ، إلا أن الراجح أن المقصود بهذه الرسوم كان مواكبتها للوحات الفسيفساء البيزنطية التى تقع أدناها . على أن التشابه بين خصائص الزخرفة فى الكنيسة الملكية بپاليرمو وخصائص الزخارف التى كانت تشتمل عليها القصور الفاطمية بوجه عام وقصورهم فى القاهرة بوجه خاص ، والتى لم يبق من مظاهرها فى قصور القاهرة الفاطمية مع الأسف إلا بعض حشوات من الخشب المحفور المنقوش ، تجعل لهذه الكنيسة قيمة الوثيقة الإسلامية الفاطمية التى لا يمكن إغفالها خلال الحديث عن العمارة الإسلامية (لوحات ٢٣٢ ، ٢٣٣) .

* * *



لوحة ٢٣٢ – كاپيلا پالاتينا بپاليرمو : دخول المسيح أورشليم

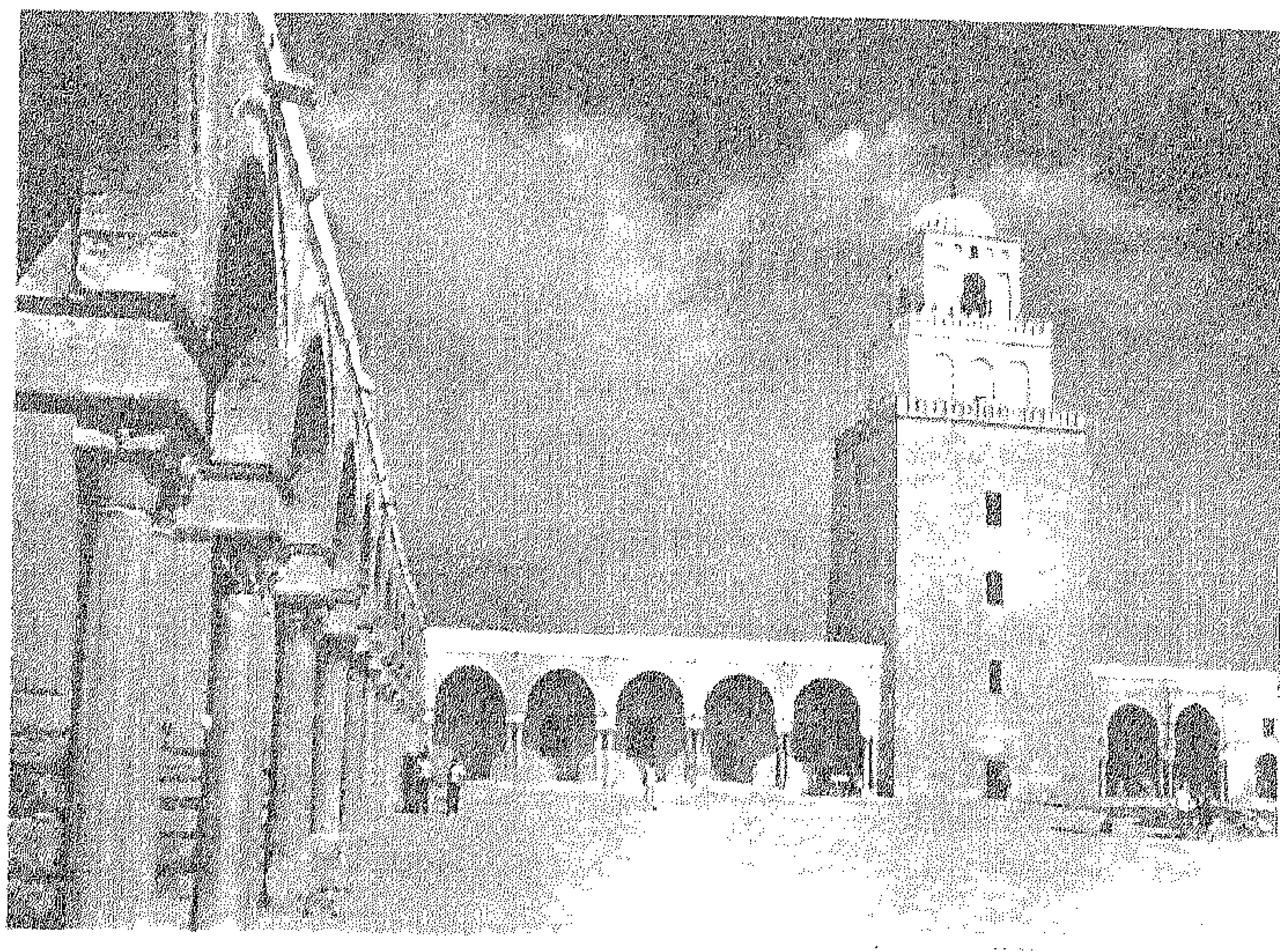


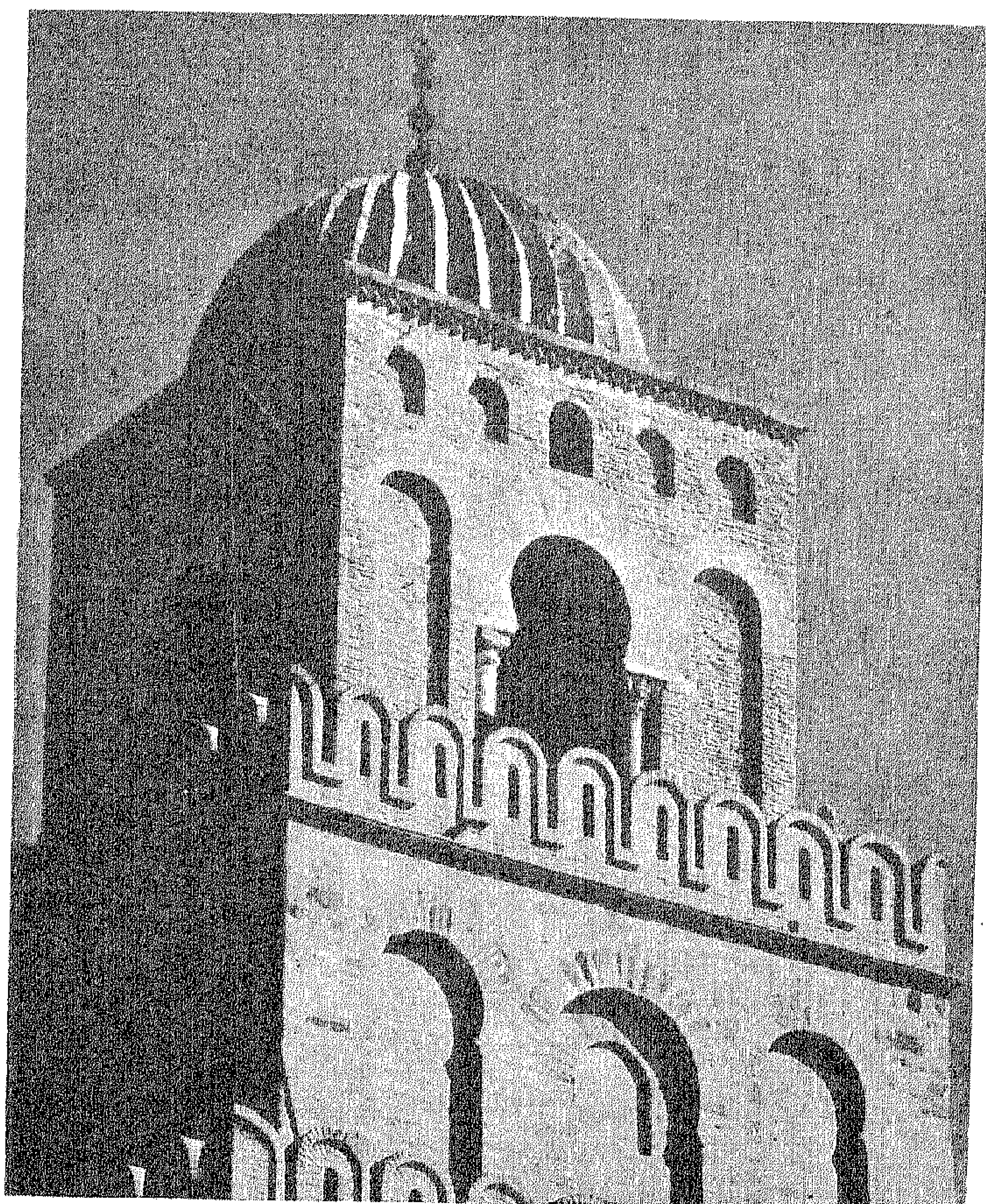
لوحة ٢٣٣ - كابيلا بالاتينا بباليرمو : مولد المسيح

مسجد القيروان بتونس

فى عام ٥٠ هـ خطّ عقبة بن نافع مسجد القيروان وحدّد مكان القبلة منه وشيّد محرابه الذى ظل موضع التقديس والتبجيل حتى إنه عندما أعاد زياد الله بناء المسجد من جديد عام ٨٣٦ م وانبرى لهدم القديم تصدّى له من يزحزحه عن رأيه . ولم تتعد إصلاحاته توسيع المجاز الأوسط وتغطية إيوان الصلاة بمجموعة من السقوف الباهظة التكاليف البديعة الصنعة من جذوع الأشجار المكسوة بألواح من خشب الأرز ، ولا يزال بعضها يحمل آثاراً من نقوش تعود إلى الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى الحادى عشر.

وجاء تخطيط المسجد على شكل مستطيل غير متساوى الأضلاع فوق منحدر أتاح لجدرانه الخارجية أن تبدو فى تنسيق طبيعى جميل موائم لانحدار الموقع باختلاف مستوياتها ، كما خفف اختلاف أشكال الدعائم المتنوعة الأحجام من صرامة خطوط المئذنة الضخمة المربعة ذات الثلاثة طوابق التى يتسم أدناها المربع المسقط بالبساطة المقرونة بالقوة ، ويستدق كلما ارتفع مجتذباً أنظارنا إلى أعلى فى انحدار لطيف ، فى حين يقل ارتفاع الطابقين العلويين بالنسبة للطابق الأدنى ، كما يصغر حجم الطابق العلوى عن الطابق الثانى ، وقد اشتق تصميم هذه المئذنة من أبراج الكنائس المسيحية فى الشام . وكان للجامع فى الأصل مدخلان تم إلغاؤهما واستبدالها بعدة مداخل فى أماكن مختلفة دون مراعاة للتماثل والتراصف ، يقع كل منها بين دعامتين يعلوهما قبو يضفى على المدخل شكل الكنّة [سقيفة المدخل] . ولا تؤدى هذه الدعائم وظيفة الأكتاف الساندة للبناء لعدم احتياج جدران المسجد إلى ركائز ، ودليل ذلك أنها شيدت فى أماكن بعيدة عن نقط امتداد العقود





لوحة ٢٣٤ – جامع القيروان بتونس . المئذنة تطل على الصحن .

لوحة ٢٣٥ – جامع القيروان بتونس . تفصيل رأس المئذنة

ومراكز اندفاعها .

ولم يكن من باب المصادفة أن عمّ تشييد هذه الدعائم الواجهتين الشرقية والغربية . ويعتقد أحمد فكرى أن سبب ذلك هو أن أبواب المسجد قد فتحت فى هاتين الواجهتين ، وأن هذا هو سر إقامة الدعائم الضخمة عليها إذ يحيط بكل باب مدخل . ويتقدم هذا المدخل بناء يخرج عن حدود الحائط بمقدار مترين طولاً ومترين عرضاً . ولو أن هذه المداخل وعددها أربعة على الواجهة الغربية تُركت بمفردها لظهرت كأنها زيادات خارجة عن كتلة المسجد ولكانت شوهة فى وحدة هذه الواجهة الفسيحة . لقد جعلت هذه الدعائم من المداخل عناصر قوية التماسك بكتلة المسجد ، بل لقد روعى أيضا أن تكون رؤوس الدعائم منحدرة حتى يتجلى رونق رؤوس المداخل التى تنحصر بينها .

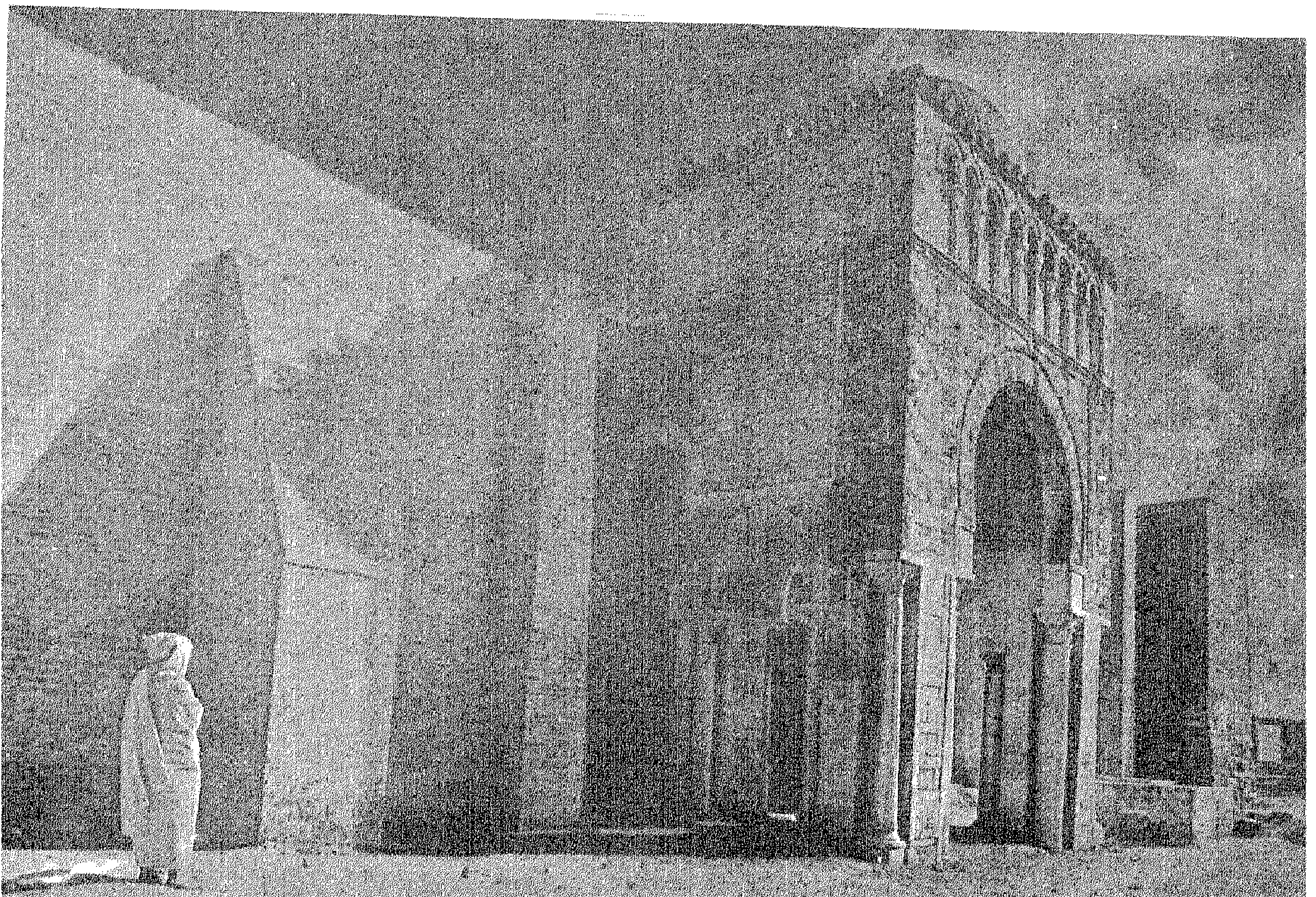
ويحيط بالصحن من جميع جوانبه بائكات محمولة على أكتاف يحتضن كلا منها عمودان فى تنسيق بديع . والراجح أن هذه البائكات قد أقامها أبو حفص الذى رمّم المسجد عام ١٢٩٤ م بعد أن كان قد تحول بالفعل إلى أطلال على أيدى البدو الهلاليين عام ١٠٥٤ م ، فلم يكن التصميم الأول يتضمن أروقة جانبية على الإطلاق . وعلى الرغم من القلاقل التى اتسم بها عهد الفاطميين فقد احتفظ جامع القيروان بالكثير من عناصر تصميمه الأصلى فى القرن التاسع الميلادى . ويقع المحراب فى نهاية تسع بائكات مكونة من أعمدة تحمل عقودا متجاوزة [أى ما يتجاوز الدائرة] على شكل حدوة الفرس تشدها مدّادات خشبية لمقاومة الجهود الناشئة عن اندفاع القوى أفقيّاً بسبب انحناء العقود(١٠٦) .

وقد استعار المسجد منذ نشأته فى عهد عقبة بن نافع أعمدته من مبان أثرية قديمة ما بين بيزنطية ورومانية وإسلامية تبلغ أربعمائة وثمانية وثمانين عموداً ، نالت عناية وجهدا لتكون متساوية ، ثم أقيمت فوقها عقود متجاوزة [حدوة الفرس] للارتفاع بسقف المسجد إلى ثلاثة أضعاف طول الأعمدة . وقد زوّدت العقود بجدّارات من تحتها وأحيطت بطنوف من فوقها وبقُرَم خشبية من تحتها لتحمّل جهود الرفس . وكما أن عقود المسجد جميعاً متجاوزة — حديثها وقديمها — ، كذلك أبوابه وأبواب مئذنته ونوافذها ومحرابه وإطار باب مقصورته وزخرفة منبره ، كلها ذات عقود متجاوزة .

وبين عامى ٨٦٢ . ٨٦٣م جرى توسيع المجاز الأوسط ورواق المحراب واكتنفته من الجانبين أعمدة مزدوجة ، وشيدت قبة فى جزء السقف الواقع أمام المحراب ترمز إلى السماء ، كما يرجع تشييد المنبر إلى هذا التاريخ . وقبة المحراب ساسانية من الحجر المنحوت على حين أن تسعين فى المائة من القباب التونسية من الآجر وهى ذات أربعة خناصر معقودة مزخرفة على شكل المحارة ، وقد قسم السطح الكروى للقبة من الداخل إلى أربع وعشرين ضلعاً . وروعى فى العمارة الخارجية للقبة أن تعبر عن التكوين الداخلى لها بأجزائها الثلاثة وهى الفراغ المربع ومنطقة الانتقال ونصف كرة القبة . ونلاحظ طلاء أخشاب السقف بالألوان المائية لا الزيتية التى بقيت على حالها منذ القرن الحادى عشر .

لوحة ٢٣٦ — جامع القيروان . الرواق الجنوبى الغربى يطل على الصحن .

لوحة ٢٣٧ — جامع القيروان . مدخل تكتنفه الدعائم



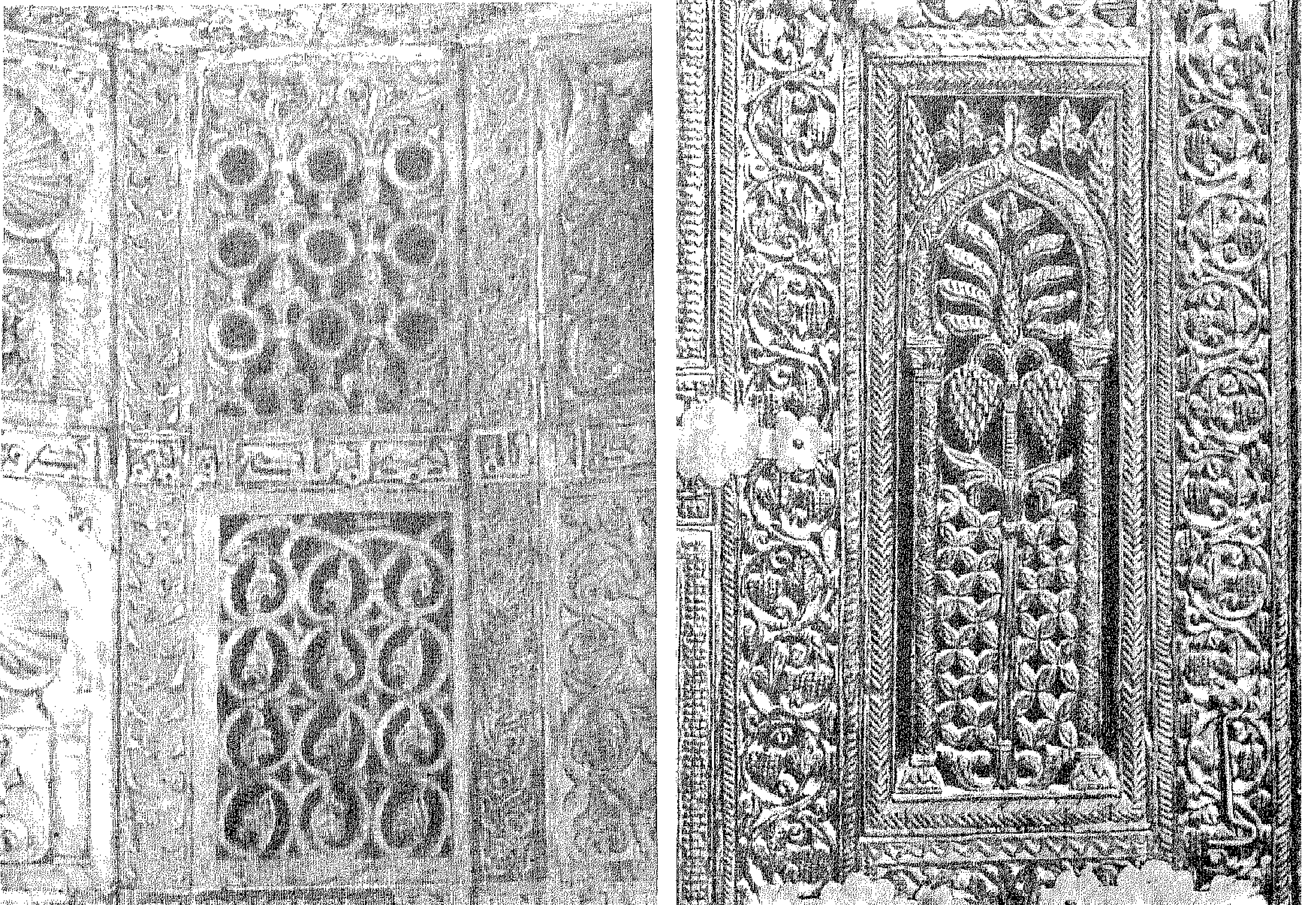
وأقيم محراب كبير تجويفه العلوى من الخشب الأزرق على شكل المحارة ذو توريقات ذهبية محددة باللون الأحمر، ويحيط بالمحراب عمودان لكل منهما تاج تطابقا شكلاً وحجماً، مظهراً وصنعة. وتتوسط وجه التاج ورقة كروم نحتت برقة فائقة لا نكاد نتبين معها بدن التاج من رواء زركشتها، وهو أسلوب النحت المخرّم الذى يشمل المحراب كله. ويلتصق بجوفة المحراب ستار رقيق من الرخام يخترق الضوء ثقوبه. ولقد بلغ من إتقان الصانع المسلم لهذه الصنعة أن احتذاه الفنانون المسيحيون فى بيزنطة وأسبانيا وفرنسا خلال القرون الوسطى فأدخلوا هذه التقنة على زخارفهم المنحوتة. وتنتمى أكثر منحوتات مسجد القيروان إلى هذا الطراز المخرّم. وغشّى سطح المحراب وجانبيه مائة وثلاثون بلاطة مزجّجة ذات بريق معدنى، مربعة الشكل على طراز سامرّا مما يدل على أنها قد جىء بها من بغداد هى وخشب الساج(١٠٧) الذى صُنع منه المنبر، فضلا عن مائتين واثنتين وأربعين حشوة رخامية متنوعة بالمحراب.

ويحتوى المسجد على عناصر جميلة من بينها مقصورة من الخشب الخرط والخشب المحفور شُيدت للخليفة الفاطمى التونسى المعز بن باديس الصنهاجى عام ١٠٢٢/١٠٢٣ م، خوفاً من اغتياله أثناء الصلاة تقع إلى يمين المنبر، والراجح أن تكون زخارف هذه المقصورة أقدم نموذج معروف لزخارف المشربية فى التاريخ الإسلامى.

ومما يثير الإعجاب حقاً المنبر الفريد المصنوع من خشب الساج والذى يرجع تاريخ صنعه إلى ما بين عام ٨٦٢، ٨٦٣ م، ويتكون من ٦٤ حشوة مستطيلة ذات زخارف

لوحة ٢٣٨ – جامع القيروان. حشوة خشبية من زخارف المنبر

لوحة ٢٣٩ – جامع القيروان. حشوة رخامية من زخارف المحراب



مبتكرة على هيئة توريقات محفورة تذكرنا بالتقنة الأموية المتأثرة بالطراز السّاسانى ، وكذلك على هيئة لفائف الكروم الكلاسيكية ، ويعد هذا المنبر أقدم مثل معروف فى التاريخ الإسلامى حفظه لنا الزمن سليماً .

ويتجلّى فى مسجد القيروان عصران للبناء ، أولها الذى تنتمى إليه المئذنة والمدخل والدعائم والمنبر والقبة والبلاطات ، وقد أنشئت فى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (٧٢٥ م) نستشعر فيها قوة كتل البناء وعظمتها ، والعصر الثانى عصر قبة المحراب حيث نلمس الرشاقة والرهافة ، وإن كان العصر الأول هو الذى أسبغ على مسجد القيروان تخطيطه المعمارى وأضفى عليه المظهر الذى يبدو عليه اليوم .

وعلى حين امتاز العصر الأول بالعناية بالكتلة اشتهر العصر الثانى بالاهتمام بصقل الأسطح والزخرفة فعمّت الحليات الزخرفية الهندسية والنباتية ، واختار فنان القيروان عنصرى الدائرة والمربع وأبدع فى تنويعاتهما سواء انفرادا أو تداخلا ، واقتصرت الزخارف النباتية على الكروم فى صيغ متعددة .

كذلك تميز هذا المسجد بأقدم نوع من الحليات انتشر فى المغرب والأندلس ، وهو إحاطة أبواب المساجد ومداخل القصور بإطارات مستطيلة كما هو الحال فى مسجد قرطبة (لوحات ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩) .

ضريح محمد أولجايتو خودا بندة بالسلطانية

فى عام ١٢٩٠ قرر أرغون خان رابع الحكام المغول فى إيران تشييد مدينة جنوب شرق زانجان بشمال غربى إيران ، وهو المكان الذى يعرف اليوم باسم مدينة «السلطانية» . وفى عهد ابنه السلطان غازان خان نمت هذه المدينة غير أنها لم تصل إلى ذروة ازدهارها إلا فى عهد أخيه «محمد أولجايتو خودابنده» الذى تولى الملك من بعده فى عام ١٣٠٤ فعكف على الاهتمام بأمر المدينة وإنمائها وتجميلها كى تصبح عاصمة ملكه ودعاها «السلطانية» . وانبرى أفراد بلاطه يتنافسون بحماس لتحقيق خطط مليكهم الجريئة الطموحة حتى ليقال إن رشيد الدين وزير أولجايتو الذى ألفّ كتاب تاريخ المغول أو «جامع التواريخ» قد شيد ألف منزل وجامع بمنارتين ومدرسة ومستشفى . وقد أمر أولجايتو باستقدام أقدر فنانى المملكة وأفضل تجار تبريز للإقامة بعاصمته واستيطانها ، ثم أمر بتشييد ضريح ضخم ، غير أن أوامره تلك لم تلبث أن واجهت العصيان يوم وفاته عام ١٣١٦ ، فقد روى أن ذلك اليوم شهد هجرة ١٤ ألف أسرة من العاصمة الجديدة ، ومع ذلك فإن ابنه وخليفته أبو سعيد بهادور احتفظ بالسلطانية عاصمة لملكه على حين أن وزيره على شاه بدأ يشيد جامع تبريز العظيم مما يدل على أفول نجم هذه العاصمة . وقد تدهورت سلطة المغول بعد وفاة أبى سعيد وسادت

البلاد فترة من الفوضى سقطت فى أثنائها السلطانية فى أيدى الجلائريين ثم بنى مظفر ، وفى عام ١٣٨٤ احتلت جحافل تيمور المدينة ونهبوها ونزحوا ما فيها إلا أنهم لم يمسوا ضريح أولجايتو .

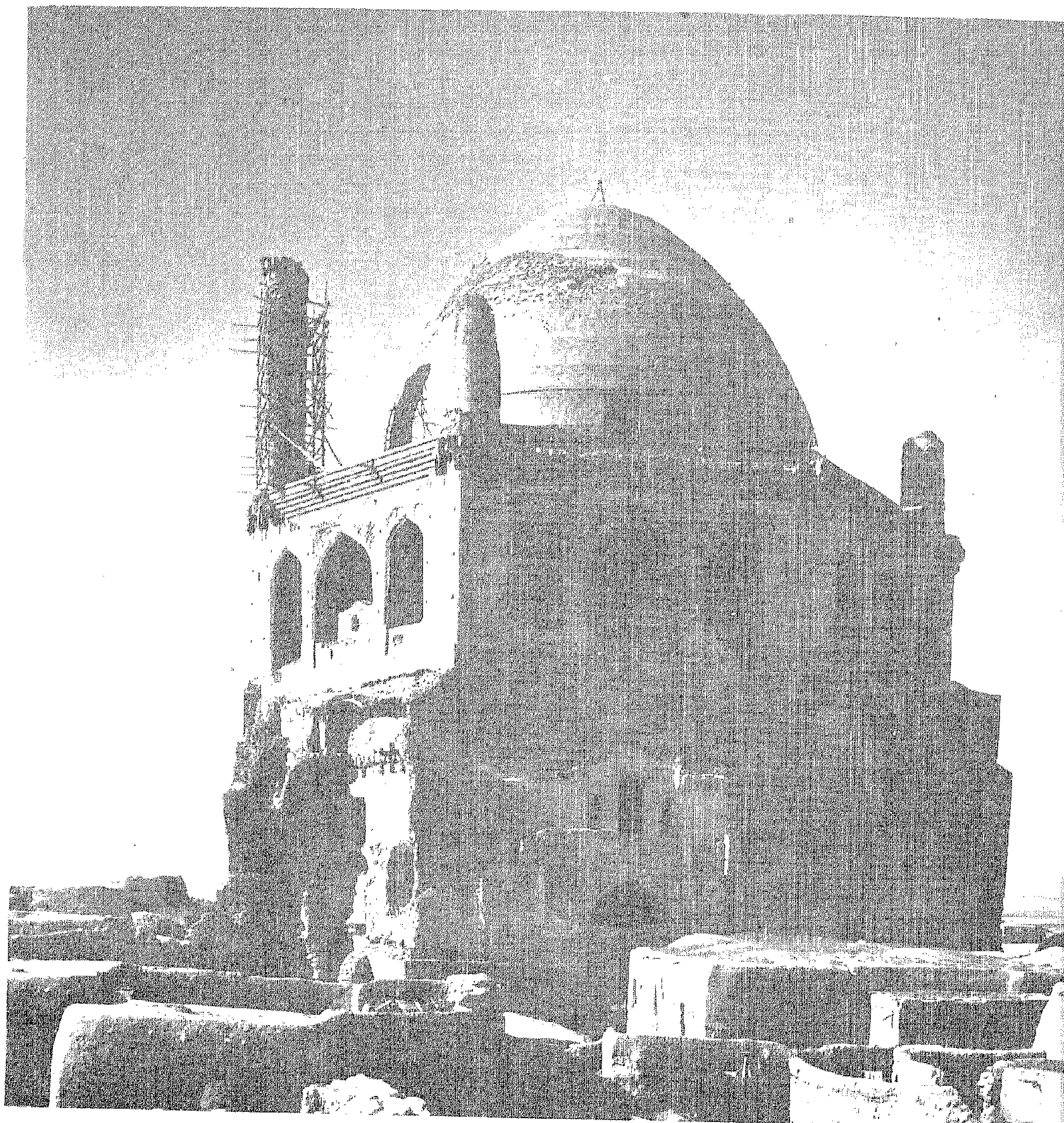
وقد شيد هذا الضريح المثمّن (١٠٨) بكامله من قوالب الآجر وغطيت بعض أجزائه من الخارج بالخزف وبقطع الفسيفساء ومن الداخل بالقاشانى الملون ، والجص المشغول وتتميز جميعها بالغنى الفائق ودقة الصنعة .

حقاً أن المسقط الأفقى للمبنى مثمّن الشكل ، ولكن المعمارى قد حوّل نصف المثمّن الشمالى إلى شكل مستطيل فى الجزء الأسفل فقط من المبنى ، بأن مدّ الجدارين الشرقى والغربى كى يقابلا الجدار الشمالى ، ومن ثم تكوّن مثلثان خارجان من ركنى المثمّن الشمالى الشرقى والشمالى الغربى ، أقام فى كل منهما درجاً يؤدى إلى الشرفة المحيطة بالمبنى من أعلى الجزء الأسفل ، ومن هذا المستوى استعاد المبنى الشكل المثمن من الخارج (شكل ٥٧ ، ٥٨) . ويعلو الشرفة إفريز ضخم من المقرنصات ، وثمة درج ثالث فى الركن الشمالى الغربى يبدأ من مستوى الشرفة ليؤدى إلى الطابق الأعلى الذى يحمل القبة . وفى مواجهة المدخل مقصورة الدفن المستطيلة الشكل التى تضم قبر أولجايتو ، وكانت فى الأصل مقببة . وتقوم على كل ضلع من الأضلاع الثمانية التى يتكون منها المبنى من الداخل بائكات من طابقين ، تتكون الشرفة من مسطحها العلوى . وإذ كان المبنى مثمناً فلم تكن ثمة حاجة إلى الخناصر المتدلية ، فقد تم الانتقال من مثمن المبنى إلى دائرة القبة عن طريق حليات فى الأركان تكوّن قبواً ضحلا عند قاعدة القبة ، وتكاد قوالب الآجر المزججة تكسو الجدران كلها من الداخل . أما قبة الضريح فهى بسيطة كبيرة السُّمك والوزن تكسوها قشرة من الخارج (١٠٩) ، وقد بنيت بدون أكتاف أو سواند من أى نوع ، معتمدة فى سلامة إنشائها على اختيار المنحنيات المعارية المناسبة التى تتواءم مع منحنيات جهود الضغط فى قشرة القبة بما يقلل من جهود الرفس الجانبى . ولعل هذا التصميم البسيط هو الذى يضفى على هذه القبة خطوطها الجليّة ويوحى بخفتها من بعد .

ولم يكن للمنارات الثمانية أى وظيفة إنشائية بل كانت تؤدى هدفاً زخرفيّاً بحتاً . وللتخفيف من وزن القبة رقّق المهندس من سمكها بالتدريج على عدة مناسيب . كما عمد — لكى تصبح القشرة الخارجية ملساء دون كسرات — إلى تحميل هذه القشرة على ركائز فى شكل عقود تستند من أسفل على سطح القبة الخارجى . ويزداد عمق هذه العقود بطبيعة الحال عند كل مستوى كلما ارتفعنا لكى يحتفظ المعمارى بالسطح الكروى الخارجى الأملس السليم المكسو بالخزف . ولاشك أن هذه القبة من عمل معمارى عظيم كان يجمع إلى خبرته التقنية حساسية الفنان المرهف ، لأن تشييد قبة ذات قشرتين بمثل هذا التركيب يُعدّ عملا هندسيّاً رائعاً لم يقدم عليه أحد من قبل ، وهو يتطلب وعياً كاملا بتأثير الجهود أسفر عن هاتين القبتين المتكاملتين من الناحية الإنشائية . وما من ريب فى أن هذه القبة تتفوق على قبة البانثيون فى روما التى شُيدت القشرة السفلى منها من الحجر وكأنها عبوة وُضعت من

لوحة ٢٤٠ – ضريح السلطان أولجايتو خودا بنده . السلطانية بأذربيجان

فوقها القشرة الثانية . أما في ضريح أولجايتو فإن الأسطح والقبتين والعقود بينهما كانت تؤدى جميعاً وظيفتها كعناصر إنشائية مترابطة وليست مجرد عبوة . وثمة قباب كثيرة أخرى ذات قشرتين مثل قبة الصخرة غير أن القشرة العليا فيها محمولة على تركيبات خشبية لا على إنشاءات من مباني الآجر.



وقد نالت زخارف ضريح أولجايتو من العناية ما ناله الجانب الإنشائى ، فقد اكتسى السطح الخارجى للقبة كله بالبلاطات ذات اللون الأزرق الفيروزى ، وثمة شريط عريض من الخط الكوفى يحيط بطبلة القبة مؤديا دور منطقة الانتقال بين هذا اللون الأزرق الفاتح واللون الأزرق اللازوردى فى طنف المقرنصات الرئيس . ولا تكتسى قوالب الآجر بأى زخارف من أسفل الشرفة حتى الأرض ، على حين تظهر زخارف القاشانى فوق الجانب الشرقى وفوق الجدار المقابل له ، وتندمج المداميك السفلى مع الألوان المحايدة للأرض والجبال التى تحيط بها ، على حين تتألق القبة الزرقاء من فوقها مع تاجها الذى يجمّل المنارات وكأنها تحلق فى السماء . وما من شك فى أن هذا هو الانطباع الذى كان ينشده مصمّم البناء ، ولقد حقق هدفه فى رشاقة ويسر منتقلا من زرقة الطنف الواضحة إلى اللون الطبيعى لقوالب الآجر ، وابتكر بمهارته حلاً لمعادلة رؤية القبة الضخمة ذات اللون الأزرق الباهت متميزة عن خلفية السماء ذات اللون الأزرق الخفيف .

ولا يقل ثراء القاشانى داخل المبنى عنه خارجه ، والراجح أن أسطح الجدران الداخلية وباطن القبة كانت كلها مكتسية ببلاطات القاشانى ؛ كما كانت هناك شرائط خطية ذات زخارف متداخلة وإطارات زخرفية متعددة وزخارف نباتية ملتفة ووريدات وقوالب آجر على شكل النجوم مكسوة بالقاشانى المزجج ، ومن فوق الشرفات تتدلى المقرنصات على شكل أنصاف القباب .

وثمة سر يكمن وراء شموخ هذا البناء وعظمته هو أنه شيد أصلا لإيواء رفات الحسين بنيّة نقلها من كربلاء . وكان أولجايتو سنّيّاً حينما ولى السلطنة ، غير أنه تحول إلى المذهب الشيعى بعد ذلك . ويغلب على الظن أن تخطيط مدينة السلطانية كلها جاء على أساس أن يكون هذا الضريح الذى أعد لاستقبال رفات الحسين هو محورها ومركزها ، أما كون أولجايتو نفسه هو الذى استقرت رفاته فى الضريح فذلك مجرد اتفاق وصدفة .

وتعد القضبان التى أعدت لكى تضم تابوت الحسين من أروع الأعمال الفنية البرونزية ، ولم يسعدنى الحظ إبان زيارتى لهذا الضريح برؤيتها فى مكانها ، لأن بعثة إيطالية كانت تجرى ترميمات رأت إزاحتها مؤقتا حتى تتمكن من تدعيم القبة وترميم المقرنصات . ومن الملامح الزخرفية للبناء – وهى تحمل من الغرابة أكثر مما تحمل من الجمال الفنى – إقامة منارات فى كل طرف من أطراف البناء المثمن الأضلاع كما ذكرت ، بقى منها حتى الآن عدد يوحى بأن البناء فى صورته الحالية بعد تهدم بعض مناراته أصبح أجمل مما كان بمناراته كاملة (لوحة ٢٤٠) .

محراب أولجايتو
بالمسجد الجامع بأصفهان (١٣١٠)

يُعدّ أرقّ محراب فى القرن الرابع عشر بنسبه المثلى ولو أنه ليس أكثرها إتقاناً . وثمة قسمة جديدة نتبينها فوق هذا المحراب هى حشوة زهور اللوتس البديعة رامزة للرخاء الذى كان يسود ذلك العهد . وقد جاءت أشغال الجص فى هذا المحراب بالعمق طبقا للأسلوب البارثى والساسانى . كما تبرز الكتابة القرآنية الزخارف النباتية كلها (لوحة ١٠ ملون) .

ضريح جنبادى قابوس بجرجان

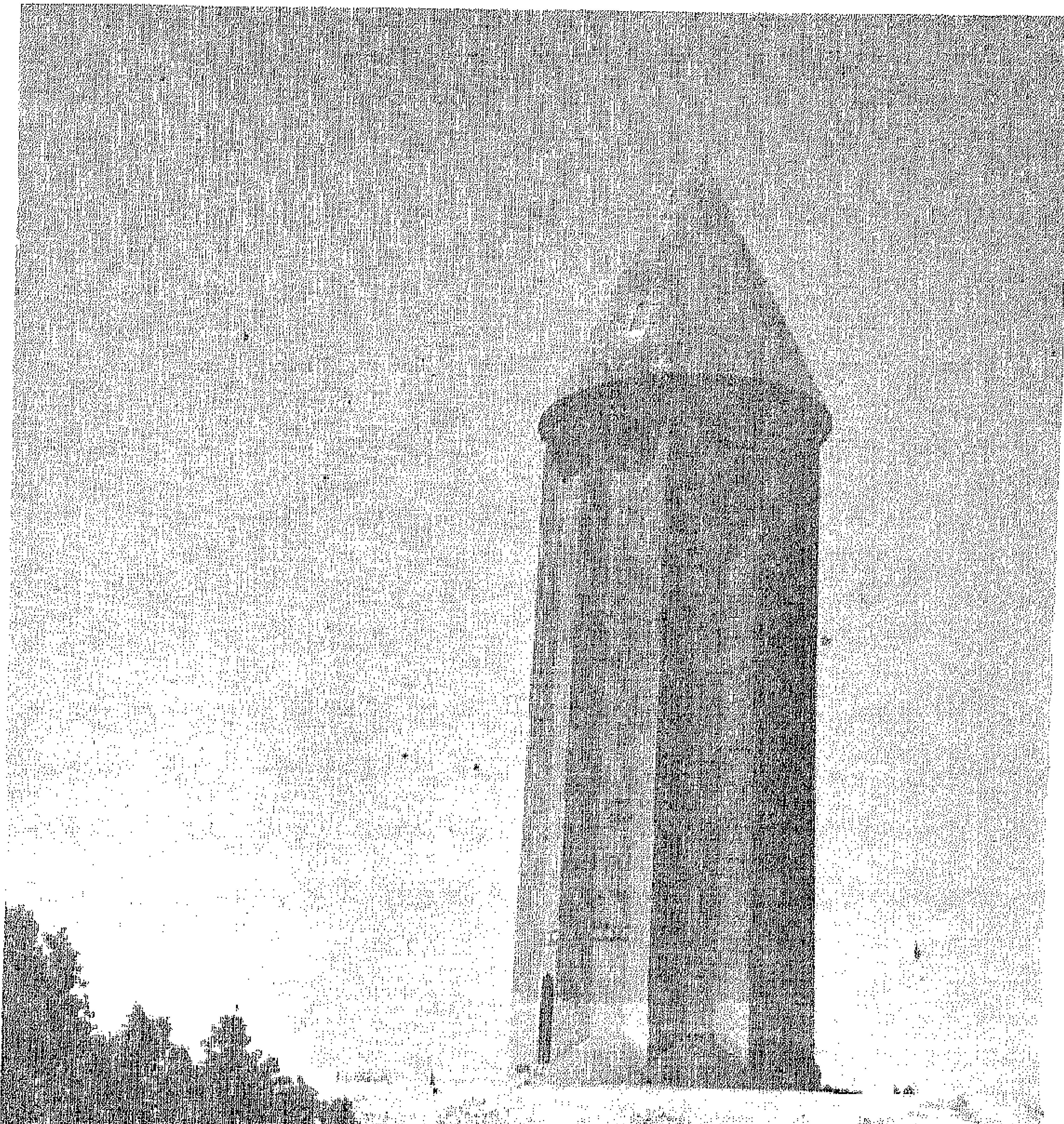
يقع ضريح جنبادى قابوس أحد أمراء ولاية جرجان (١٠٠٦ – ١٠٠٧) فوق قمة أحد التلال إلى الشمال من القرية الصغيرة التى تحمل هذا الاسم ، وهو البناء الوحيد فى جرجان – الواقعة إلى الجنوب الشرقى من بحر قزوين – الذى بقى لنا بعد ما عصف بهذه المنطقة الخراب والتدمير على مرّ الزمن . ويوحى موقع جنبادى قابوس المطل على سهل التركمان للمُشاهد بأنه شيّد ليكون برجا فخما للمراقبة ، غير أن الحقيقة على خلاف ذلك . فمنذ عهد قابوس حين هبط آخر العمال جاذبا معه الحبل الذى تدلّى عليه ليصل إلى الأرض لم يرتق أحد إلى قمة هذا البناء ، فليس ثمة درج يؤدى إلى هذه القمة ، سواء من الداخل أو من الخارج ، وليس ثمة صقالات قد استندت إليه . كل هذا يعين على الإيهام بصدق الرواية الشائعة التى تزعم بأن رفات قابوس قد ضمها تابوت من الزجاج معلّق بسلاسل فى قبة الضريح . ويبدو أن الأمر قد أعد بعناية لحماية قابوس من أن تمتد إليه يد فى رقدته الأخيرة ، ولعل هذا هو سبب الارتفاع الشاهق لهذا البرج . أما الفتحة الصغيرة الواقعة فى الناحية الشرقية من السقف فهى جزء من هذا المخطط . وما من شك فى أن العمال قد استخدموها أثناء بناء السقف ، وكان فى مكنتهم أن يسدّوها بعد الانتهاء من بناء السقف الخارجى . ومن الغريب أن هذه الفتحة لم تترك على حالها فحسب بل كان ثمة عناية شديدة بتجميلها مما يدل على أنه قد استُهدف بها غرض آخر لعله يتصل بتقليد قديم تظل بموجبه الفتحة مواجهة للشمس المشرقة . فليس من المستغرب إذن أن يكون قابوس قد أوصى بأن تتعرض رفاته لخيوط الشمس فى البكور ، وهو ما يفسر اتجاه هذه النافذة صوب المشرق كما يفسر أسطورة التابوت الزجاجى .

والواقع أنه ليس ثمة مكان آخر فى هذا المبنى البسيط يحتمل أن يضم رفات قابوس ، وقد اعتقد الروس عام ١٨٩٩ أن قابوس قد دفن فى مقصورة تحت الأرض ، غير أن حفائرهم لم تسفر عما يؤيد هذا الاعتقاد . أما أن قابوس قد خطط لأن يعلّق نعشه فى الفضاء فهو أمر جائز ، كما أنه لا غرابة فى اختفاء جثمانه كما اختفى جثمان الفراعنة ممن دفنوا

فى الأهرامات أو فى مقابر وادى الملوك الحصينه .

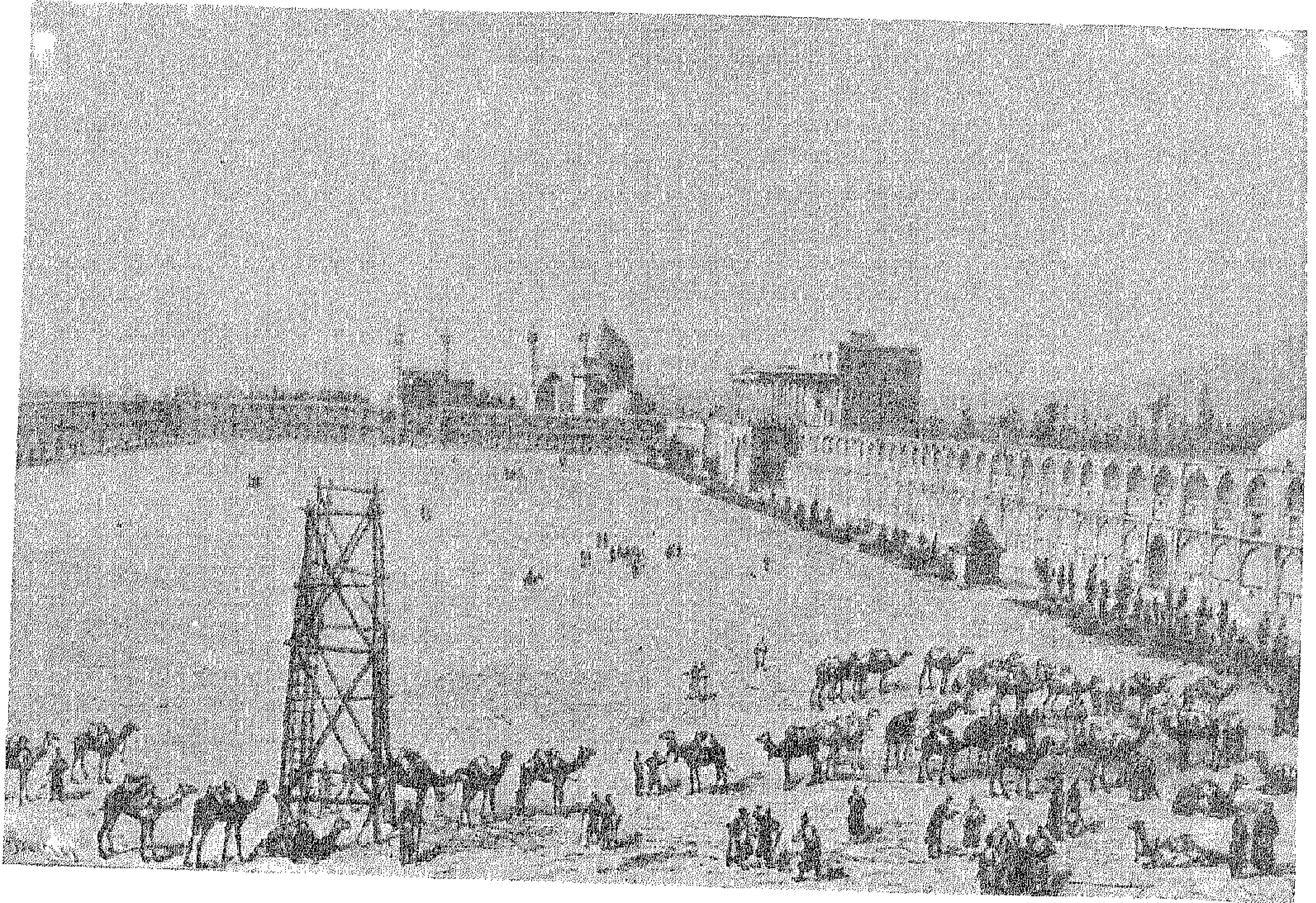
ولا يزيد الضريح عن أنه برج أسطوانى ذو قمة مخروطية ، أما داخله ففراغ بين سطح الأرض والسقف المقبب . وقد صمم المعمارى هذه القبة بحيث ترتفع أبعد ما يكون عن سطح الأرض ، ولذلك فهى تعلو على شكل منحنى إلى أعلى نقطة يسمح بها السقف . وتقع فتحة النافذة عند قاعدة القبة ، ويزين البرج من الخارج عشرة أكتاف ساندة مثلثة القطاع تبتدىء من أسفل عند أحدورة القاعدة فوق سطح الأرض فى حين تنتهى من أعلى عند محيط قاعدة المخروط . وثمة نقشان بالخط الكوفى أحدهما على ارتفاع ثمانية أمتار من الأرض والآخر أسفل المخروط الناقص ، يحملان اسم منشىء البناء شمس المعالى قابوس ابن وشكير ، ويبيّنان الغرض من البناء وتاريخه [١١٠]. ولا يحمل المبنى من الزخارف سوى طرازى الكتابة وعقد نافذة السقف والمقرنصتين الصغيرتين المتدليتين والحاملتين لنصف القبة بين عقدى المدخل . وليس ثمة أثر لتزجيج أو جص إلا على سطح حروف الكتابة والمقرنصات ، ومن الواضح أن « قابوس » كان معنيًّا العناية كلها بصلابة الضريح وإضفاء الطابع التذكارى المهيب عليه . ويعدّ هذا الضريح أول نموذج لهذا الطراز من بناء المقابر الذى سرعان ما شاع وانتشر فى إيران والأناضول .

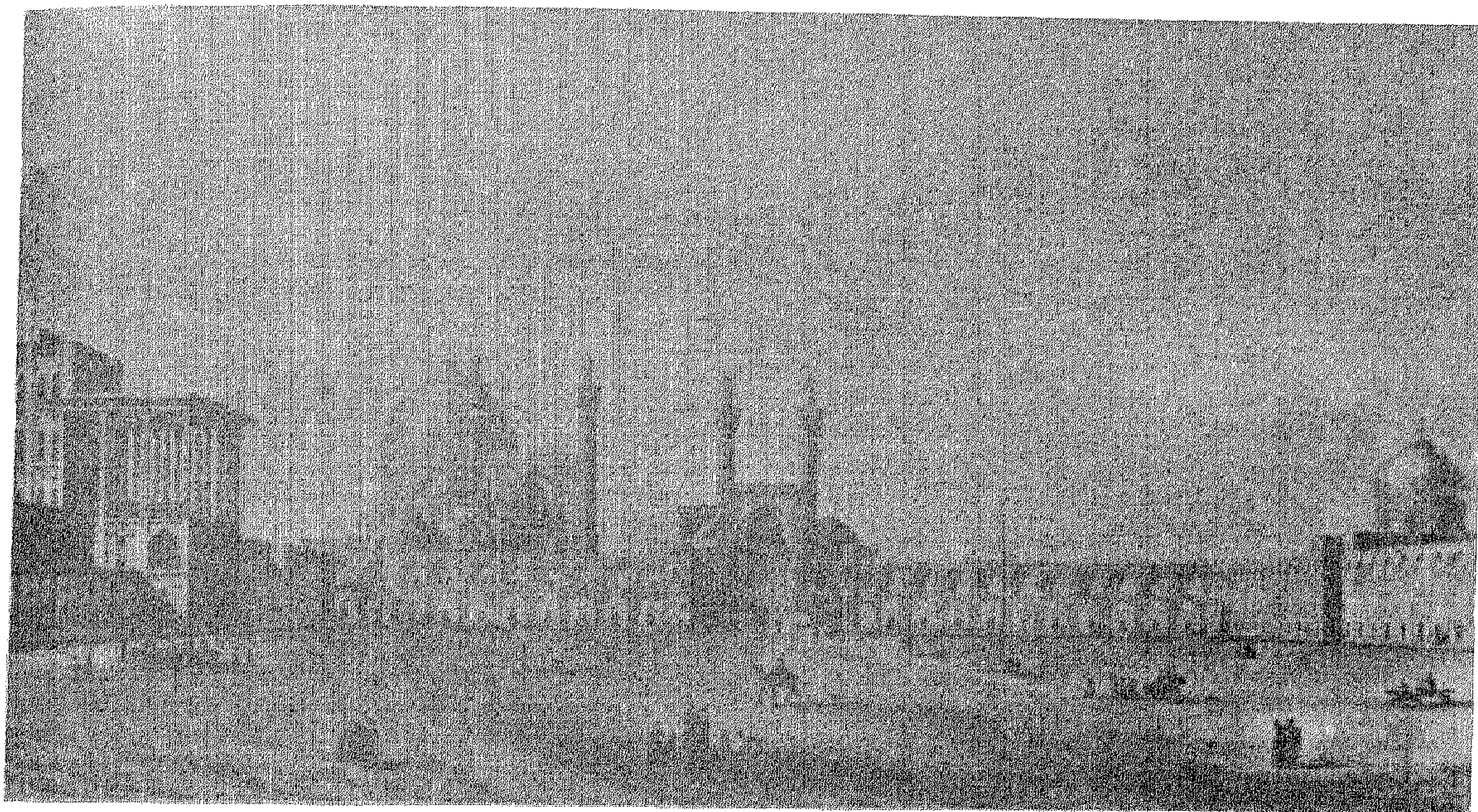
ولم يعرف حتى الآن على وجه التحقيق مصدر هذا الطراز المعمارى وأصوله ، وإن اختلف تماماً عن التقليد المتبع فى طراز مقبرة إسماعيل السامانى ، حتى استأثر الارتفاع الشاهق لضريح جنبادى قابوس والتقشف الواضح وبساطة الزخارف بأخيلة أجيال متعاقبة من الرحّالة والمؤرخين (لوحة ٢٤١) .



لوحة ٢٤١ – ضريح جنبادى قابوس (جرجان)
بإذن من وزارة الثقافة بإيران

شيد الشاه عباس ما بين عامى ١٦٠٠ و ١٦٢٠ مجموعة من العمائر تعرف باسم ميدان شاه أى الميدان الملكى [أو ساحة نقش جيهان] ، وكان فى الأصل ميداناً لألعاب الفروسية والكرة والصولجان (لوحات ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧) . ويقوم فى الجانب الغربى من الميدان مبنى «عالى قاپو» أى الباب العالى الدقيق الصنعة وهو مقرّ الشاه يطلّ منه على الناس (لوحة ٢٤٨) ، وقد خصص الدور الأرضى منه لضباط الحرس . ويتكون المبنى من ستة أدوار تتقدمه شرفة تطل على الميدان لمشاهدة الألعاب والاستعراضات ، تقع خلفها قاعة استقبال مسقوفة بقبو تزوّقها لوحات فنية وزخارف حيوانية وصور للطيور والوحوش وأنواع الزخرفة البديعة بريشة الفنان الكبير رضا عباسى ومساعديه . ويرقى الناس إلى الطوابق العليا عن طريق درج مرهق شديد الانحدار . ويظفر هذا البناء بعدد من الأروقة اللطيفة المكشوفة ، بكل منها مدفأة حتى يتسنى لقاطنية تأمل





السماء ليلاً . وعلى الرغم من جمال القاعات والحجرات إلا أن كتلة المبنى من الخارج تفتقر إلى كمال النسب بل تبدو معيبة من الخلف ، غير أن جمال البائكات المعقودة البديعة المحيطة بالميدان ما يلبث أن يشدنا فيطغى على هذه الهفوات الهيّنة ، كما يستقطب عقد مدخل مسجد شاه الشاهق النظر بروعته المهيبة ، على حين تخفّف شرفة المبنى البهيجة من صرامة الطابع فى ميدان الاستعراض مُضفية رقّتها على الساحة الملكية كلها .

ويشرف على هذا الميدان من الناحية الجنوبية « مسجد الشاه عباس » الذى شيّده المهندس العبقرى على الأصفهانى ويعدّ من أفخم المساجد التى بنيت فى العصر الصفوى ، كما يمثل التكامل الفنى المعمارى الإسلامى وخاصة من الناحية الزخرفية التى هى أرقى ما وصلت إليه العبقرية الفنية الإيرانية ، فجدرانه الداخلية والخارجية مكسوة بأجمل القاشانى الملون ذى الرسوم الزخرفية البديعة المنظومة ضمن الإطارات المعمارية فتؤكدها دون أن تُضعفها لأنها تكفل إبراز الأشكال الإنشائية كالعقود والإطارات الأفقية سواء من ناحية اختيار الألوان أو العناصر الزخرفية المناسبة التى تُثرى القيمة الإنشائية لهذه العناصر ، والتى نتبيّنها حين نتأمل زخارف باطن عقد المدخل الكبير وخناصر الإيوانات والإطارات المحيطة بعقود الأروقة التى تكتنف المدخل الذى يعد أروع أثر إسلامى شُيِّد فى فارس . وعلى الرغم من وجود مداخل أكبر منه حجماً إلا أنه ليس ثمة ما يضاهيه فى انسجام النسب ورشاقة المبنى ، فقد استغل المعمارى مزايا الموقع عند تصميمه المدخل فجعل كتلته المحلقة الزرقاء تقطع رتابة عقود بائكات جوانب الميدان البيضاء ذات الطابقين ، كما تشد الأنظار بتجويفها . وإذ كانت العمارة الإيرانية تعنى أكثر ما تُعنى بالزخارف ، لذا فإن جدار المدخل المهيب هو فى واقع الأمر ستار زخرفى أكثر منه جدار إنشائى . وتنهض على جانبى هذا الستار منارتان رشيقتان بارتفاع ثلاثة وثلاثين متراً تقريباً ، على حين يبلغ ارتفاع عقد المدخل بلونه الأزرق اللا زوردى وزخارفه التى لا تضارع حوالى سبعة وعشرين متراً . وإذ كانت خطوط الستار القائم الزوايا المستقيم الأضلاع تباين كروية القبة من ورائه ، كما ترتفع بينهما المنارتان النحيلتان الشاهقتان رأسياً فى اتجاه قائم بذاته حرص المعمارى الإيرانى على أن « يجاوب » منحنى عقد المدخل منحنى سطح القبة ، وعلى أن يكرّر نصف قبة المدخل كروية القبة وكأنه ترجيع موسيقى ختامى (لوحة ١١ ملون ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ أ ، ب ٢٥١ أ ، ب وشكل ٥٩) .

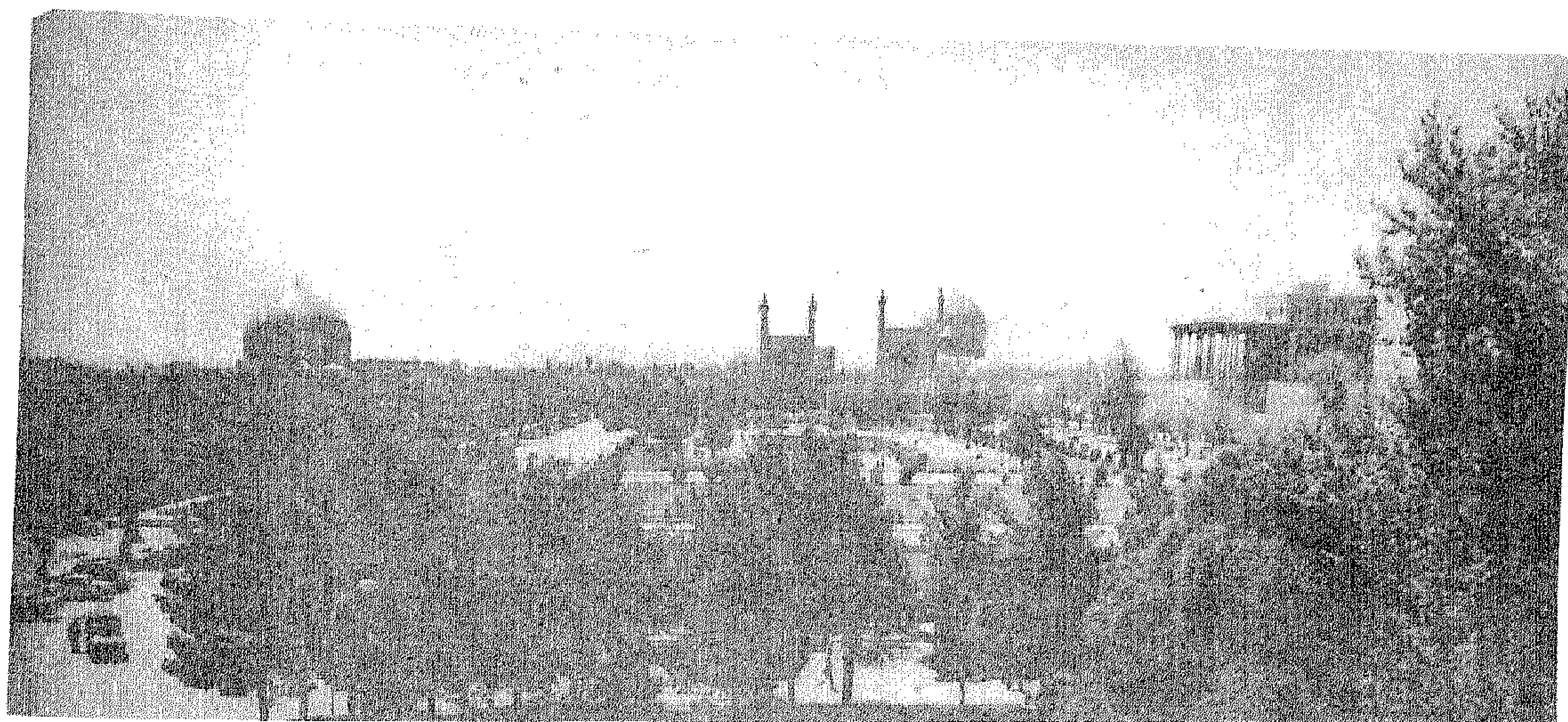
وقد ارتفع تجويف المدخل نصف الكروى فوق خناصر متعاقبة بعضها فوق بعض ، وتتألق أسطح كل خنصر منها ببريق انعكاسات الضوء عليها نتيجة لإختلاف اتجاهاتها فى الفراغ . وعلى جانبى الباب المطلى بالذهب حشوتان تمثلان سجادتى صلاة تشبه تصميماتهما رسوم سجاجيد الصلاة التى نشاهدها فى المنمنمات الفارسية رأسية معلقة فى الهواء ، مما يثبت ولع الفنان الإيرانى بالناحية الزخرفية بصرف النظر عن الناحية الواقعية أو الإنشائية (لوحة ٢٥٠ ب) ، كما تتصدّر مدخل المسجد صورة لطاووسين مزخرفين بالقاشانى المعرّق .

لوحة ٢٤٢ ميدان شاه بأصفهان
[عن كتاب « رحلة فى فارس للمصور أوجين فلاندان والمهندس باسكال كوست ١٨٤٠ م]
« أيهذا الفنان القدير
إنك لتخلق مذاق مياه المرفأ
ونوع السكينة التى يرفل فيها .
والأمانى الحلوة تحوم حواليه
حين تنسق أحجاره . . .
ولترين الوافدين من كل بقاع الدنيا
يسعون جاهدين ينشدون طمأنينة النفس ،
فى رحاب منجزات الحجر الجذابة الفريدة .
تخلّى إنسان العصر عن إبداعها ،
وإن هى إلا صوامع للروح والقلب .
أرأيت إلى امرء يسعى أسير رغبة جامحة
يجوب العالم ليزور صومعة غلال
أو مستودع بضاعة ؟ »

« سانت إكسوپيرى »

لوحة ٢٤٣ – ميدان شاه بأصفهان [عن كتاب « رحلة فى فارس »]

لوحة ٢٤٤ – ميدان شاه عباس بأصفهان ، ويبدو فيه مدخل مسجد شاه وإثنان من الإيوانات الأربع وقبة الإيوان الرئيسى .

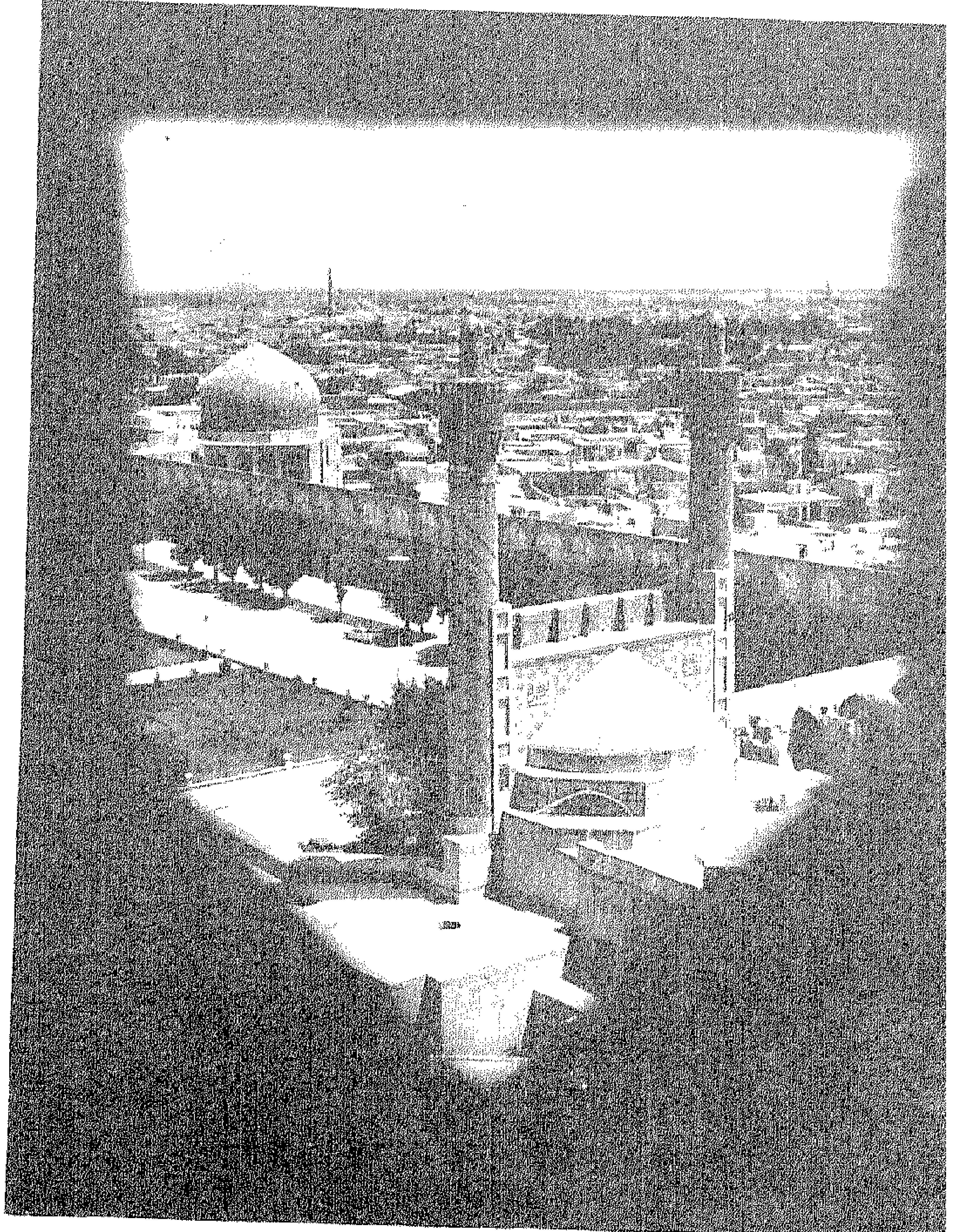


ولما كان محور الميدان يتجه من الشمال إلى الجنوب فى حين يتعين أن يتجه محور الجامع صوب الكعبة ، أى من الشمال الشرقى إلى الجنوب الغربى فقد نشأت مشكلة معمارية تغلّب عليها المهندس بتصميم طريف حين شيد خلف المدخل بهواً عرضياً يؤدى أحد طرفيه إلى الميضأة ، يتطرق بعدها الزائر إلى الصحن عن طريق دهليزين يدوران حول الإيوان الشمالى الشرقى .

وما يكاد المرء يجتاز هذين الدهليزين حتى يطالعه الصحن المكشوف بإيواناته الشامخة الفسيحة . وتحيط بالصحن عقود ذات طابقين من جهاته الأربعة مزخرفة بالقاشانى المتعدد الألوان . وتنعكس على سطح حوض الماء الذى يتوسط الصحن عناصر المبنى بأجزائه المظلّلة والمتألقة بأشعة الشمس .

* * *

وفى الناحية الشرقية من الميدان ، يقوم مسجد الشيخ لطف الله الذى أمر ببنائه أيضاً



لوحة ٢٤٥ – ميدان شاه عباس بأصفهان . منظر عام من مسجد شاه . ونرى مسجد الشيخ لطف الله إلى اليمين وقصر عالى قابو إلى اليسار . وفى المواجهة المدخل الكبير لسوق القيسارية . وتحيط بالساحة صفوف الدكاكين المعقودة ذات الطابقين والمزخرفة بالقاشانى الملون . بإذن من وزارة الثقافة والفنون بإيران .

لوحة ٢٤٦ – ميدان شاه عباس بأصفهان ، ونشهد فى الناحية الغربية قصر علي قابو ، وفى المواجهة مسجد شاه ، وفى الناحية الشرقية مسجد الشيخ لطف الله . بإذن من وزارة الثقافة والفنون بإيران .

لوحة ٢٤٧ – مدخل مسجد شاه وقبة مسجد الشيخ لطف الله بإذن من وزارة الثقافة والفنون بإيران .

الشاه عباس عام ١٦٠٣ وخصصه للأسرة المالكة حتى عرف بين المواطنين باسم مسجد الملكة وإن أطلق عليه الشاه اسم حميه العالم الشيعى الكبير «الشيخ لطف الله» . وكان ثمة سرداب عبر الميدان يصل بين قصر عالى قابو وهذا المسجد تستخدمه الملكة والحريم . وإذا كان هذا المسجد قد شيد دون صحن أو مآذن إلا أنه ينفرد بقبة من أروع القباب فى إيران كلها بل والعالم الإسلامى بأسره فى ظاهرها وباطنها (لوحة ٢٥٢ ، ٢٥٣) .

وإذ لم يكن مربّع المسجد موازيا لجوانب ميدان شاه - فقد كان أحد قطرى مربعّ بيت الصلاة عمودياً على جانب الميدان وبطبيعة الحال كان القطر الآخر موازيا لاتجاه هذا الجانب من الميدان - لجأ المعمارى إلى الحلّ التقليدى لمواجهة هذه المشكلة للتوفيق بين اتجاه القبلة واتجاهات جوانب الميدان عن طريق ممرات يتغير فيها الاتجاه منذ الدخول من المدخل حتى الوصول إلى بيت الصلاة ، غير أن الزائر لا يكاد يحسّ انحراف مسقط الجامع عن اتجاهات الميدان نفسه لأن صفوف البائكات المحيطة بالميدان تحجب الجزء الأسفل المربع من المسجد الذى لا يظهر منه غير القبة والتى لا اتجاه لها لأنها كروية .

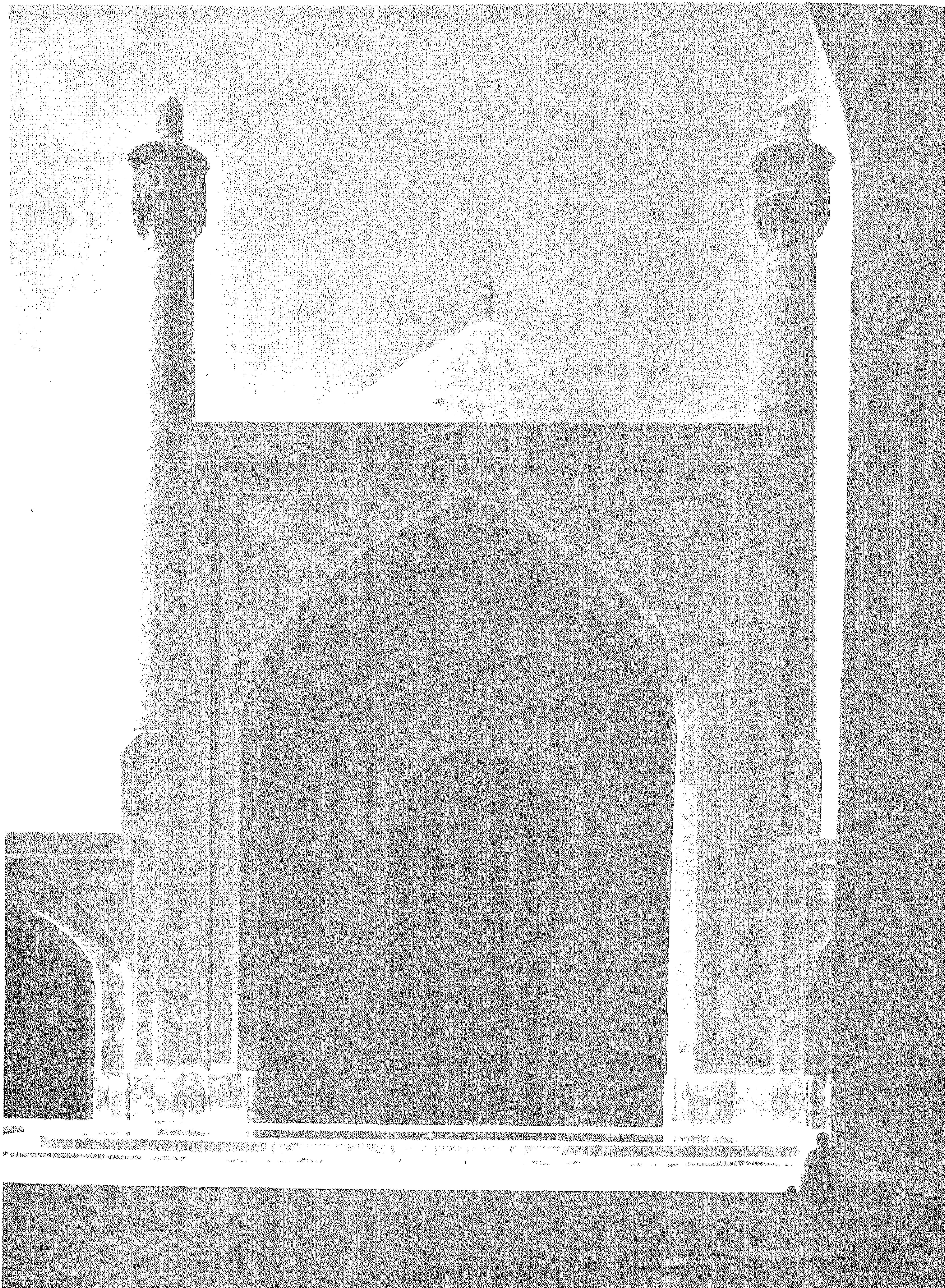
لوحة ٢٤٨ - قصر عالى قابو . بإذن من وزارة الثقافة والفنون بإيران

لوحة ٢٤٩ - مدخل مسجد شاه بأصفهان ، ويكتنف الباب سجادتا صلاة مرسومتان على القيشانى .

لوحة ٢٥٠ أ - إيوان بمسجد شاه







قصيدة مهداه إلى سجادة :

« هنا
فوق هذا البساط
يموجُ ربيعٌ أبديُّ الجمال
لا يحرقه لهيبُ الصيف القائظ ،
أو تعصف به لفحاتُ الخريف العربيد ،
بل يشرقُ فى مرحٍ صاخب .

طرفُ البستانِ العريضِ المتألقِ سورُ حديقةٍ .
يبسطُ حول البستان حمايته ،
ليبيتَ مأوىً ،
ينبوعَ خصوبةٍ وتجدّد .
ركنٌ يزخر بالسّحر
تعانقُ فيه الموسيقى والبهجة
ويُتيح العزلةَ لاستغراق التأمل ،
ويصطخبُ فيه الجدلُ الجاد
يتهامسُ فيه العشاقُ على استحياء

* * *

هنا
تسترخى الأجسادُ المكدودة
مترعة بملاذ رطب الأنسام
وفى بِرَكِها المتماوجةِ
فى مرحٍ تستيقظُ أرواحٌ كانت مرهقةً ،
إثر مسيرتها بطريق وعرة .
أعياها وعثاءُ الملل وغمزُ الأشباح الساخرة .
حاصرها الموتُ المتربّصُ فى أشكال شتىً ،
والجنُّ مُثير الرُّعب ،
ووحشيُّ الحيوانِ ،
والقلب المتأجّجُ والأنواءُ الجياشة .
هاأنذا أُفلتُ من هذى المخاطر جمعاء .
فنى الحديقة تحتضنُ الطمأنينةُ من يقصدها .
تتوهّج نارٌ رقيقةٌ شفّافة ،
تحت ضوءٍ فضّى كندَى الصُّبح .
تتحوّى كرماتٌ تتسلق برشاقة ،
تحضنُ زهرةَ لوتس ،
كومض جوهرة أسطورية ،
يتوسّطها قرصُ الشمس الجبارة ،
المسكةِ زمام الآفاق عبر محور الكون ،
كأسدٍ ذهبى .
تتنزّل القوةُ مانحةُ الحياة ،
فتدبُّ فى الخليقة الحركةُ ،
فى توهجٍ ريّان نابض .
وتُتمتِم البراعمُ الراجفة ،
والزهراتُ المشرقةُ كالأنجم ،
ملبيّةً نداء ربّها فى فرح غامر ،

* * *

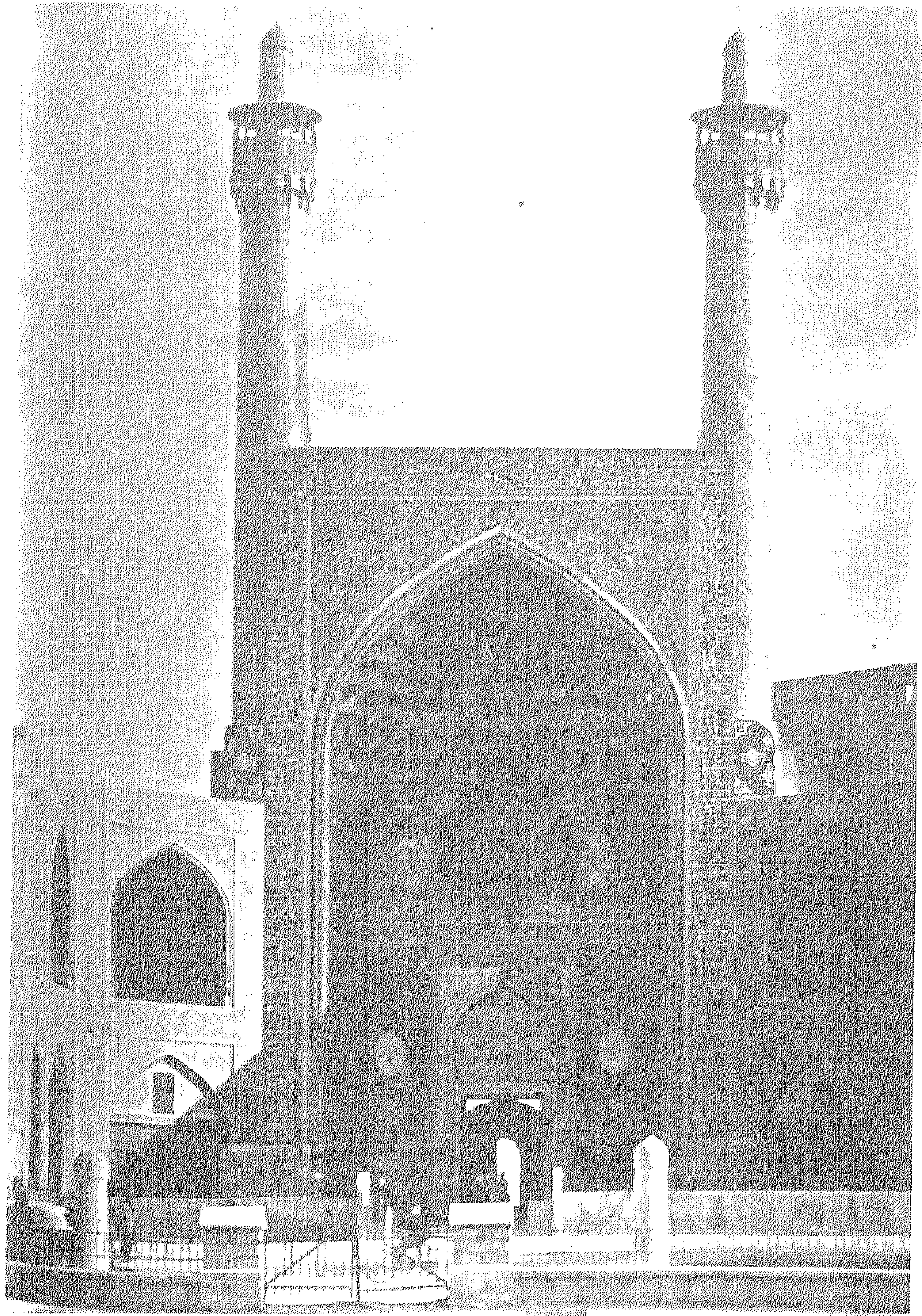
محاليقُ الكروم تتثنى فى كل جانب ،
ينفردُ كلٌّ منها بوُجْهةٍ .
وكأنما يُفلتُ من صاحبه
بعد عناق عفٍّ .
وما تلبث أن تتلاقى .
تتعانق بعذوبة
ثم تمضى فى وقارٍ على إيقاع فاتن .
تُسرع .
تتقارب .
تتراجع .
وتعود تختتم مسيرتَها فى سلام ،
وكأنما تعقد صُلحاً بعد خصامٍ .
تمتزج جميعا ،
تتوحّد منسجمة ،
كفريق ينشد أغنيةً مرحة ،
تتأرجح ،
تتطابق فيها أنغامُ الموسيقى
بينا هى إلى الأزل مشدودة .
والريحان الخجول والأقحوان الزعفرانى
يتراءى كنجوم من بين الأغصان .
وزهورٌ مثقلةٌ بجواهر ،
وأعنابٌ متأرجحةٌ
مغمورةُ الجذور فى لُجَجٍ قدسية .
والوردُ المتأجّجُ عاطفة
يَحنى رأسَهُ لوقار السّوسن ،
المتعاطف وُداً معه .
على حين يذيع النخيل على الملأ ،
فى سموقة وجلاله
نبأ ميلاده السماوى .
أَوَ لَمْ يَثْبت بكهوف العقل
حيث تدركُ الرسائلُ الصموتةُ أسرارَ القلوب ؟
والايقاعُ المنسابُ الهادى لمحاليق الكرْم ،
يتدفق كالسَّيْل عبر الكون بأسرِهْ ،
هذا . . نبضُ الله .

* * *

هنا
يمتزج الحسُّ المشبوبُ بالعقل المُدرك
فى انسجام يسمو بالوحدانية .
الكُنْه الربّانى يتجلّى ،
من بين ثنايا الضّلال الذى طويناه فيه .
هو مقصدُ كلّ الرغبات
فاتحُ كلُّ الأبواب
جوابُ الأسئلةِ جميعا
سببُ الأسباب
ولو أنّا أفلَتْنا من شَرَكِ الذات ،
لأُتيح لنا أن نشهدَ وجهَ المحبوب
بجماله وسحره وبهائه
فى لانهائيته نبلغ منتهى المطاف
فنلتى جزاء سعينا : مصيرَنا الأخير ،
فهو الملاذ ، وهو الغاية . »

قصيدة مهداة إلى « سجادة » على هيئة حديقة لشاعر صوفى مجهول من القرن ١٥ ، نقلتها إلى العربية بتصرف .

لوحة ٢٥٠ ب — مسجد الشاه بأصفهان . إيوان القبلة الجنوبى . بإذن من وزارة الثقافة بإيران .







وتسترعى منحنيات هذه القبة الانتباه ببساطة تكوينها وروعة زخارفها من التوريقات الزرقاء والبيضاء على خلفية بنّية اللون مما يجعلها من أرق قباب أصفهان . وكذلك تعد هذه القبة نموذجاً فريداً من الناحية الإنشائية لأنها مكونة من قشرة إنشائية واحدة – على خلاف النهج المتبع وقتذاك من عمل القباب من قشرتين – وقد بناها المعمارى من الداخل على ارتفاع يتناسب مع اتساع القاعة مما قد يجعلها تبدو منخفضة عند النظر إليها من الخارج ، وعلى الرغم من ذلك فإن ارتفاعها كان كافياً كى تسيطر سيطرة تامة على الجانب الشرقى من الميدان .

وقد قسمت جدران قاعة الصلاة إلى ثمانى حشوات تحددها عقود من القاشانى اللازوردى على شكل الجبل المجدول بداخلها طراز من الخط الثلث الأبيض كتبه الفنان على رضا فوق أرضية داكنة الزرقة (لوحة ٢٥٣ و ١٢ ملون) .

وغطيت الأسفال ببلاطات مزخرفة . ويلفت نظر الزائر أن الطراز المكتوب والعقد المجدول ونوعية الزخارف التى تملأ الحشوة قد سايرت تصميم الشكل الإنشائى حتى بدا الطراز المكتوب وكأنه صنجات العقد يحيط به طنف الحبل المجدول ، فى حين لعبت الزخارف التوريقية دور تزاويق الحشوة . لقد بلغ الفنان الفارسى المسلم الذروة فى التعبير عن فن إيران التقليدى وهو الزخرفة التى جعلها تبدو للنظر وكأنها تؤدى دوراً إنشائياً دون أن تُضعف من قوة الأجزاء الحاملة للقبة . وتتمركز زخارف باطن القبة فى نجمة رئيسية من اللون الأصفر الذهبى تحيط بها توريقات الكروم المتشابكة (لوحة ٢٥٣) . وتنفذ الإضاءة إلى المسجد من أعلى عن طريق نوافذ محدبة فى طبلة القبة مركبٌ بها من الخارج ومن الداخل حشوات مخرمة ذات زخارف توريقية يتكافأ فيها المفرغ والمليئ . وتنساب إنعكاسات الضوء المتسلل من خلال هذه النوافذ على مختلف أسطح القاشانى الملونة المصقولة إلى فراغ المسجد فتغمره بالسكينة ، حتى ليكاد المرء يحس بهذا الفراغ إحساساً مادياً.

وتحتل حظائر خيل الشاه عباس بعض جوانب الميدان الذى تحيط بساحته صفوف من الدكاكين فوق كل واحد منها غرفة زخرفت بالقاشانى الملون البديع الصنعة . ويرتفع فى الجانب الشمالى مدخل السوق الكبير «القيسارية» أسرتنى فيه مجموعة الطبلخانة (الموسيقيون) وهم يلتئمون حوله ساعة الغروب لتقديم عروضهم الموسيقية منذ أقيم هذا المدخل حتى اليوم (لوحة ٢٥٤) .

* * *

وتشدّنا من بين مبانى أصفهان ، مدرسة «جهارباغ» أى الحدائق الأربعة شيدها السلطان حسين آخر ملوك الصفويين ، بدافع من ورعه لتكون مدرسة لطلاب العلوم الدينية ، وتعد آخر ما أبدعته أيادى الفنانين فى العصر الصفوى وخلاصة التجارب التى وصل إليها الفن المعمارى عبر القرون والأجيال ، وقد سكب كبار الأساتذة والصناع المهرة عصارة فهم فيها مدفوعين بعواطفهم الدينية ومواهبهم الفنية .

لوحة ٢٥١ ا – مسجد شاه بأصفهان . المحراب ، تصوير كاتب هذه السطور

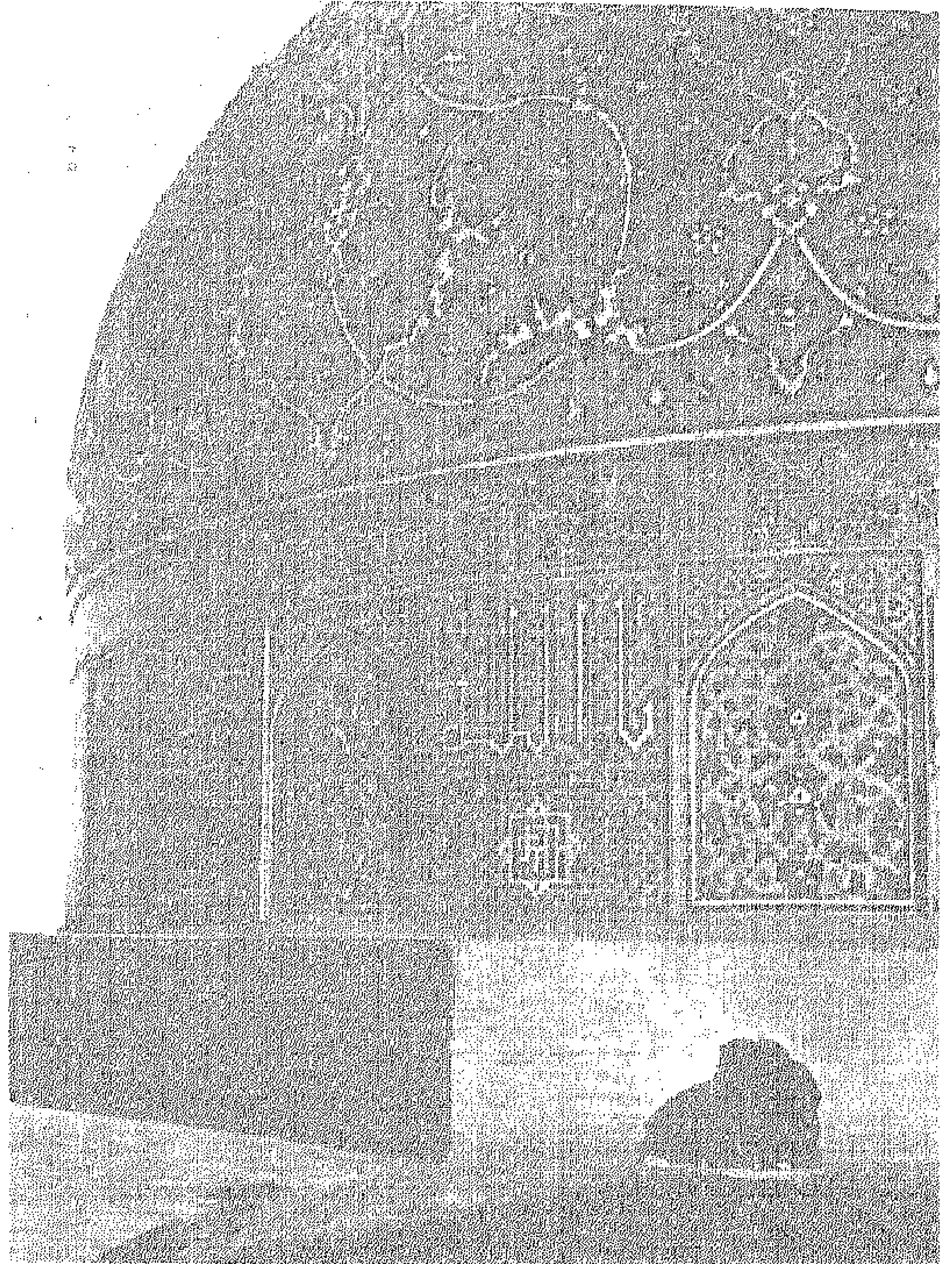
لوحة ٢٥١ ب – مسجد شاه بأصفهان . منظر داخلى يبين خناصر إيوان القبلة الجنوبى . تصوير كاتب هذه السطور .

لوحة ٢٥٢ – مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان : القبة

لوحة ٢٥٣ – مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان : بطن القبة

لوحة ٢٥٤ – طبلخانة [عن كتاب «رحلة فى فارس»]







وتتألف هذه المدرسة من صحن واسع تحيط به غرف الطلاب ، تشغل الجهة الشمالية قاعة زوّقت بدقة فائقة خصصت للشاه سلطان حسين ، وهي تشكّل بزخارفها وخطوطها وقبابها ومآذنها أثراً فنياً وروحياً خلابا يشدّ الأنظار وبأسر القلوب (لوحة ٢٥٥ ، ٢٥٦) .

* * *

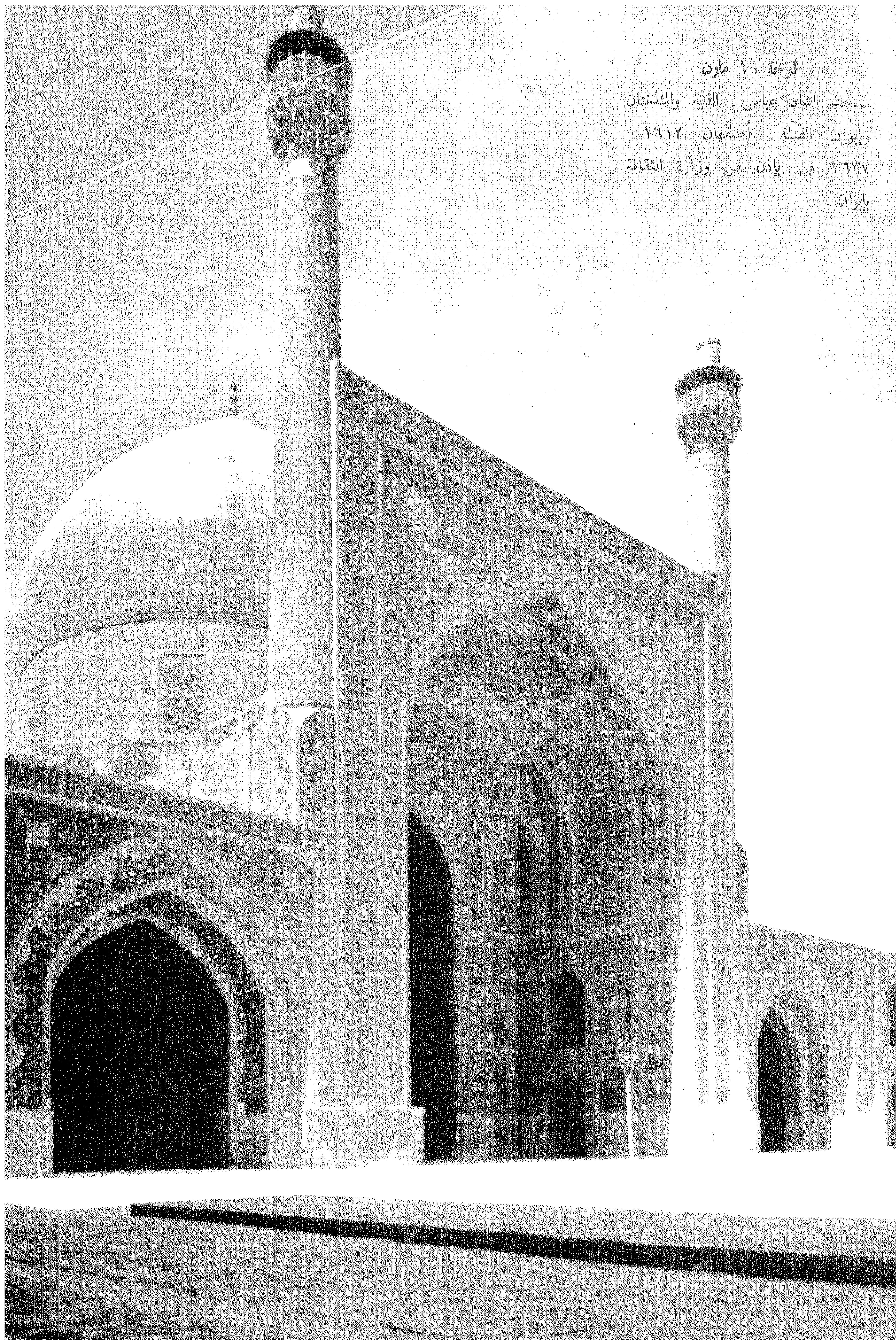
وثمة مبان هامة أخرى بأصفهان جديرة بالذكر أشهرها «قصر چهل سيتون» أو بهو الأعمدة الأربعين ، وكان فى الماضى صالة العرش التى يستقبل فيها الملك وزراءه والسفراء الأجانب . وقد أثار أصل هذه التسمية الكثير من الجدل ، إذ أن شرفة هذا الرواق لا يحملها غير عشرين عموداً تنعكس صورتها على صفحة حوض المياه الممتد أمامها مما يجعلنا نظن أن العدد أربعين يرجع إلى عدد الأعمدة وصورها المنعكسة على صفحة الماء . ومن المقطوع به أن هذه التسمية لا تدل على العدد الحقيقى وأن المقصود بها التعبير عن الضخامة والأبهة ، كما نلاحظ أن العدد أربعين كثير التداول والاستخدام فى فارس فقديماً أطلق على پرسيپوليس اسم مدينة الأبراج الأربعين .

ولقد شيد قصر «چهل سيتون» أصلاً فى أثناء حكم الشاه عباس ، ويروى كروسنسكى وكان يعيش فى فارس آنذاك ، أن الجزء الأكبر من البناء قد التهمته النيران إبان حكم الشاه سلطان حسين أى بعد مائة عام من تشييده ، وأن السلطان حسين الذى كان شديد الإيمان بالخرافات قد حال دون أى تدخل لإخماد النيران التى عدّها أداه لتنفيذ إرادة الله ، ومن ثم أعاد بناء القصر مرة ثانية بعد ما أتت النيران عليه ، وهو ما يفسر اختلاف بعض العناصر فى المبنى الحالى عن الوصف الذى سجله الرحالّة شاردان وتاڤرنييه قبل عهد الشاه سلطان حسين .

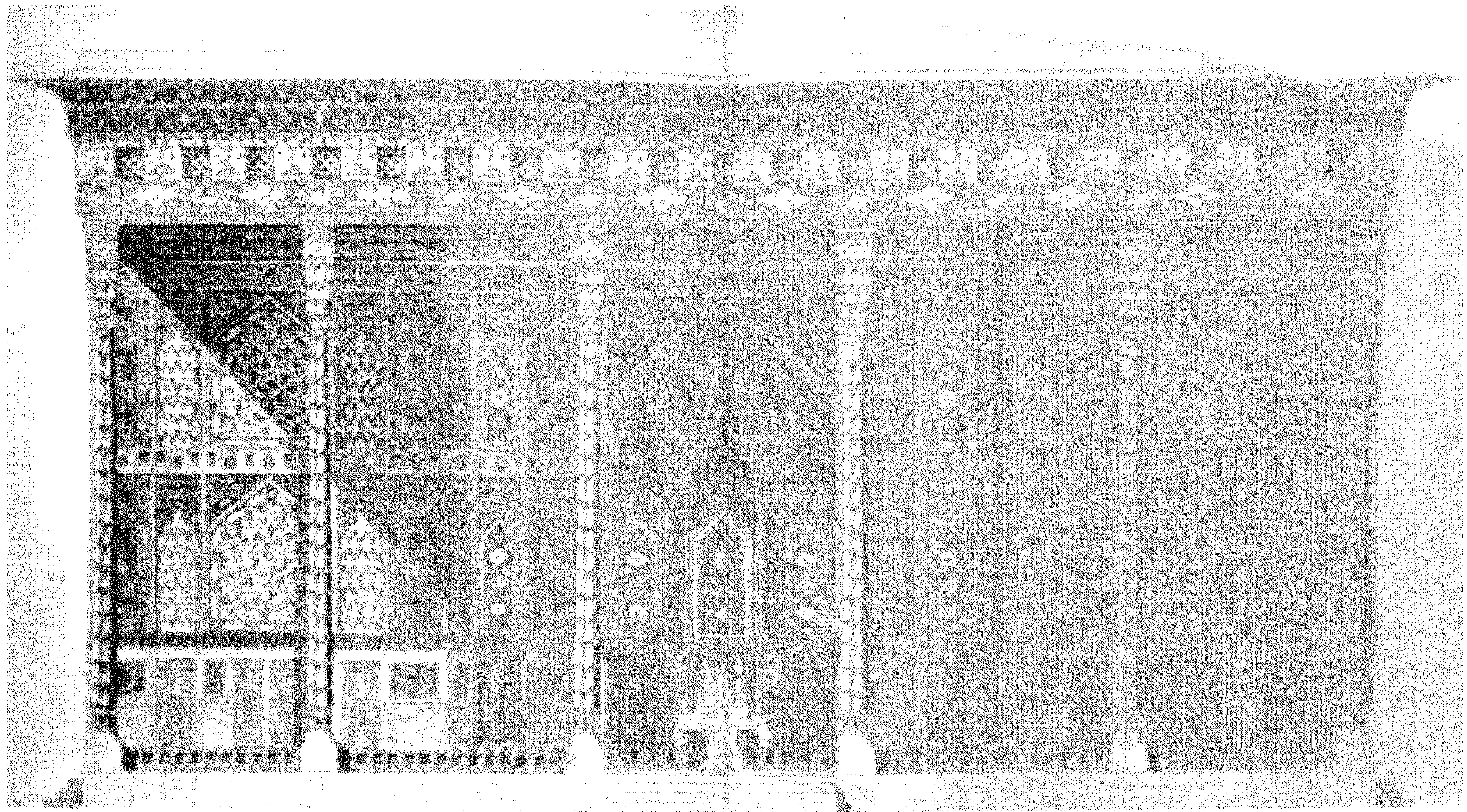
ويتكون المبنى من صالة العرش يكتنفها من جانبها الأيسر غرفة الملك ومن جانبها الأيمن غرفة الوزراء ، ويتوسط كرسى العرش إيواناً فى صدر هذه الصالة . ولقد بقيت الزخارف التى كانت تزدان بها هذه القاعة فى حالة طيبة ، حيث يتلألأ الضوء على صفحات المرايا وعلى القطع الصغيرة منها التى ترصّع الحوائط وتجمّل السقف بالنقوش الغائرة والألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والذهبية على حين زينت قبه سقف إيوان العرش بوحدات هندسية غائرة سداسية الأضلاع تشبه خلايا النحل (لوحات ١٣ ملون ، ٢٥٧ . ٢٥٨ وشكل ٦٠ ، ٦١) .

وتسبق صالة العرش الشرفة ذات العشرين عموداً ومن خلفها قاعة الاستقبال تعلوها ثلاثة قباب منخفضة تزينها ستة لوحات جدارية كبيرة ملونة رسمت كل ثلاثة منها على أحد جدارين متقابلين وتكاد تستغرقه تماماً . وكان الرّحالة پييترو دلّلاڤالى قد انتقد لوحات قصر أصفهان فى عهد الشاه عباس ووصفها بضعف المستوى ، غير أن هذا النقد الجائر قد صدر عن رجل أوربى عاش فى القرن السابع عشر ، اعتادت عيناه أسلوب عصر النهضة الفنى فاستهجن عدم دراية الفنان الفارسى بقواعد المنظور .

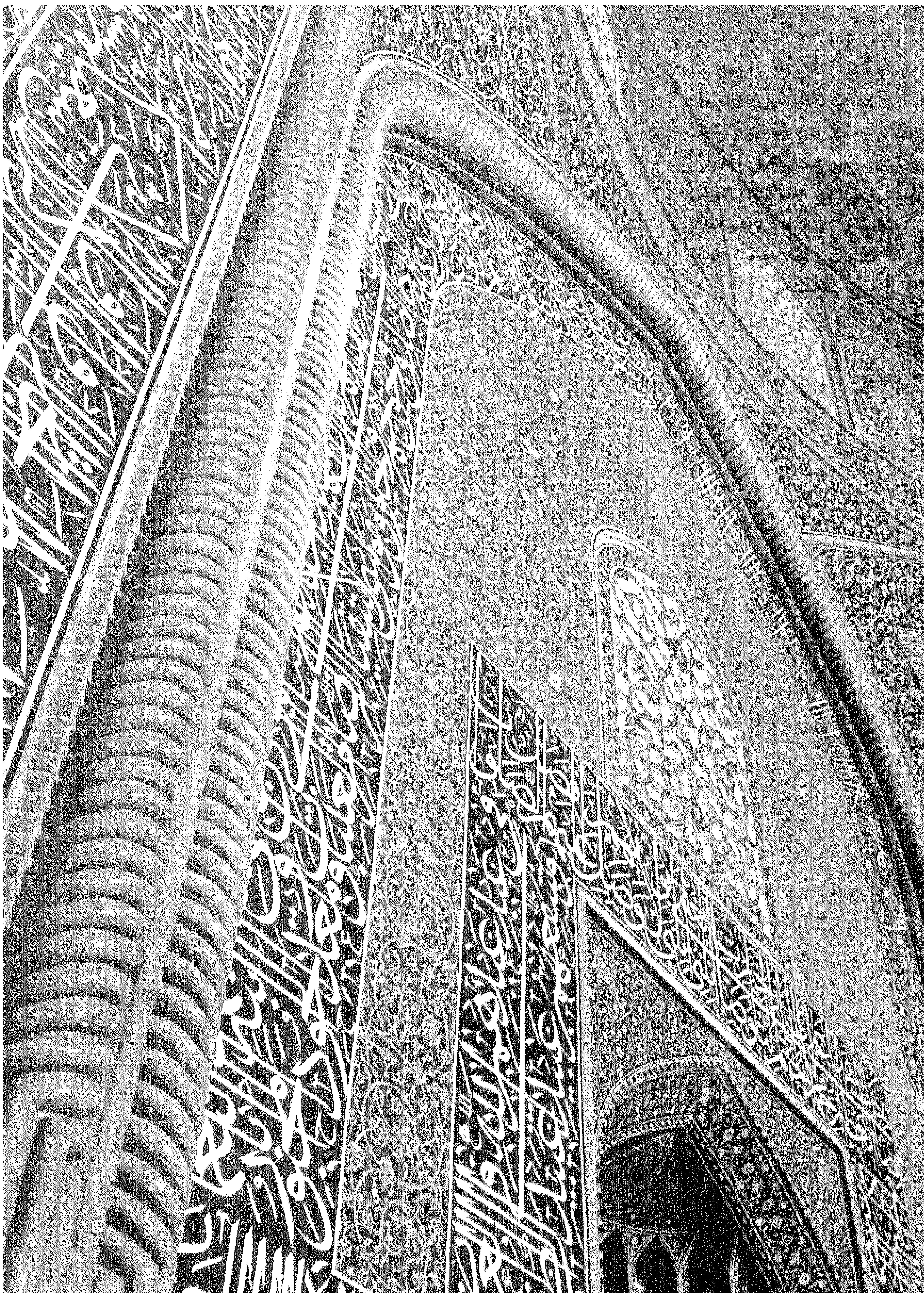
لوحة ٢٥٥ – مدرسة جهار باغ [الحدائق الأربع] . الساحة الداخلية لمدرسة جهار باغ بأصفهان ، ويبدو فيها أحد الإيوانات .

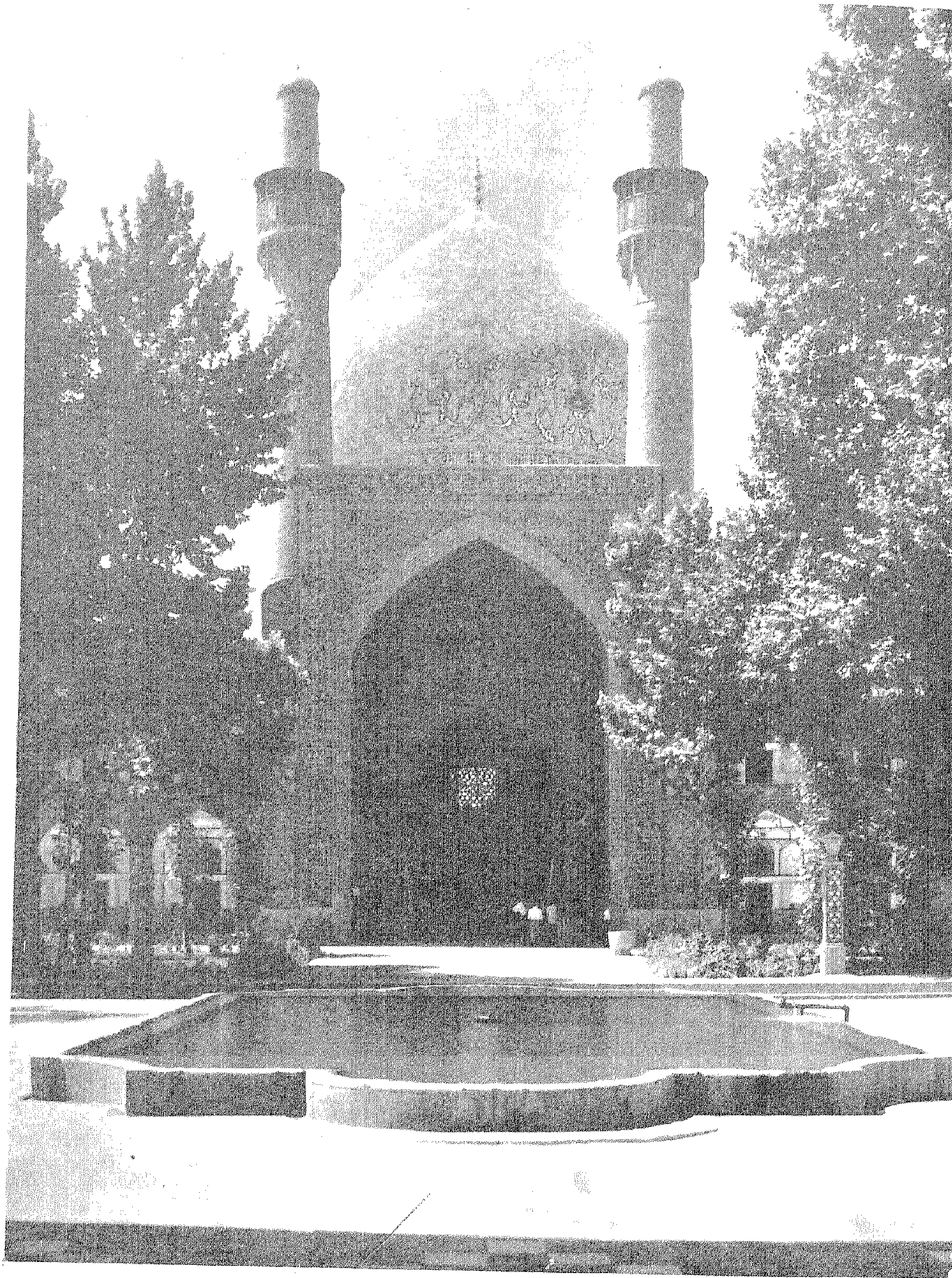


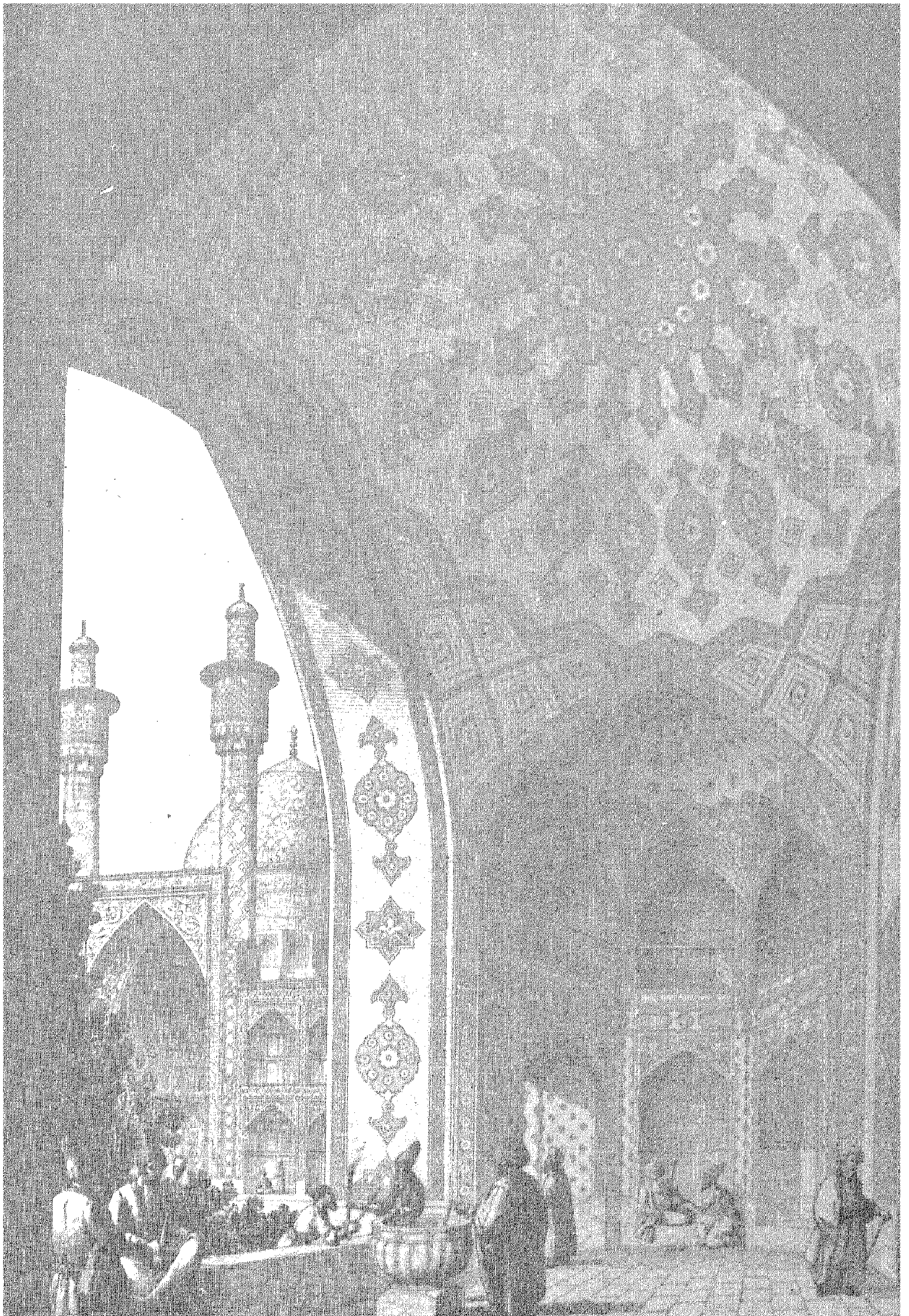
لوحة ١١ ملون
مسجد الشاه عباس ـ القبة والمئذنتان وإيوان القبلة . أصفهان ١٦١٢ ـ ١٦٣٧ م . بإذن من وزارة الثقافة بإيران .

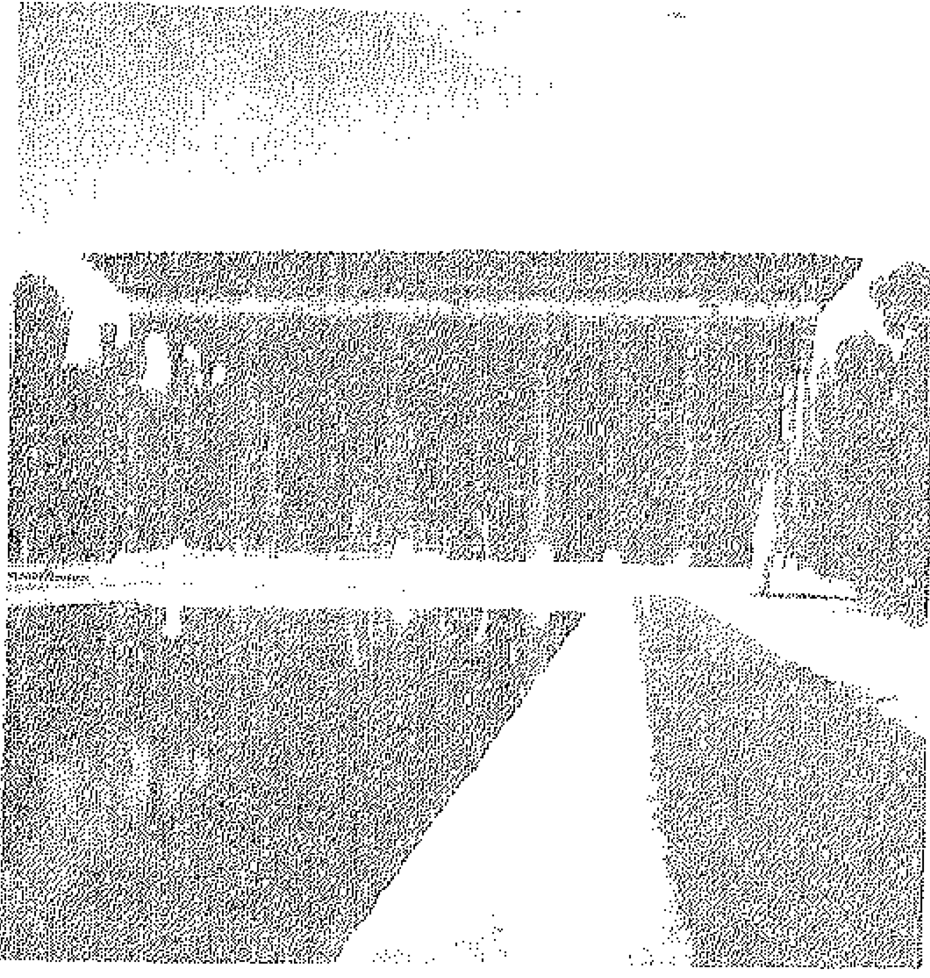


لوحة ١٣ ملون صالة العرش بقصر جهل ستون بأصفهان







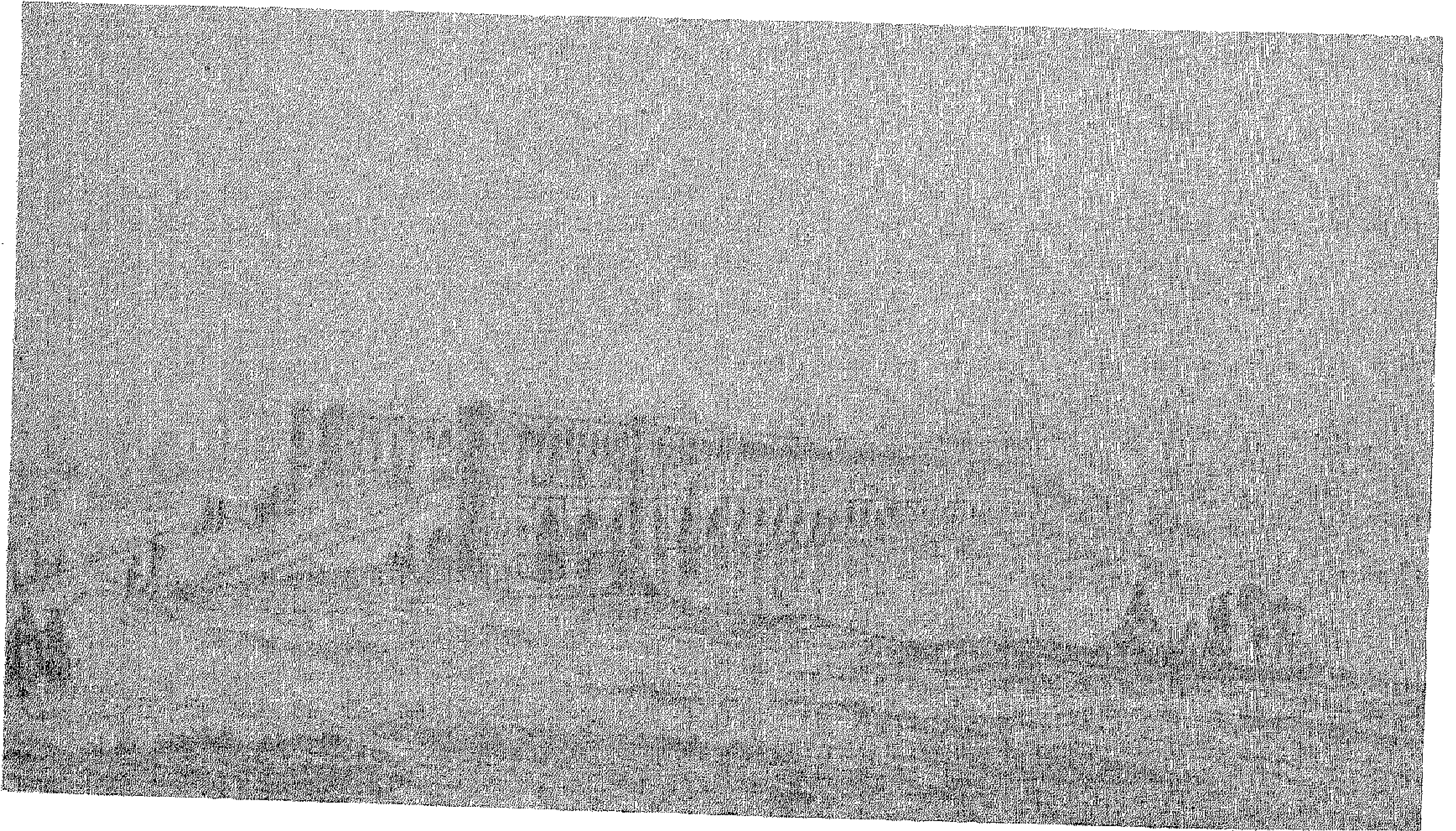




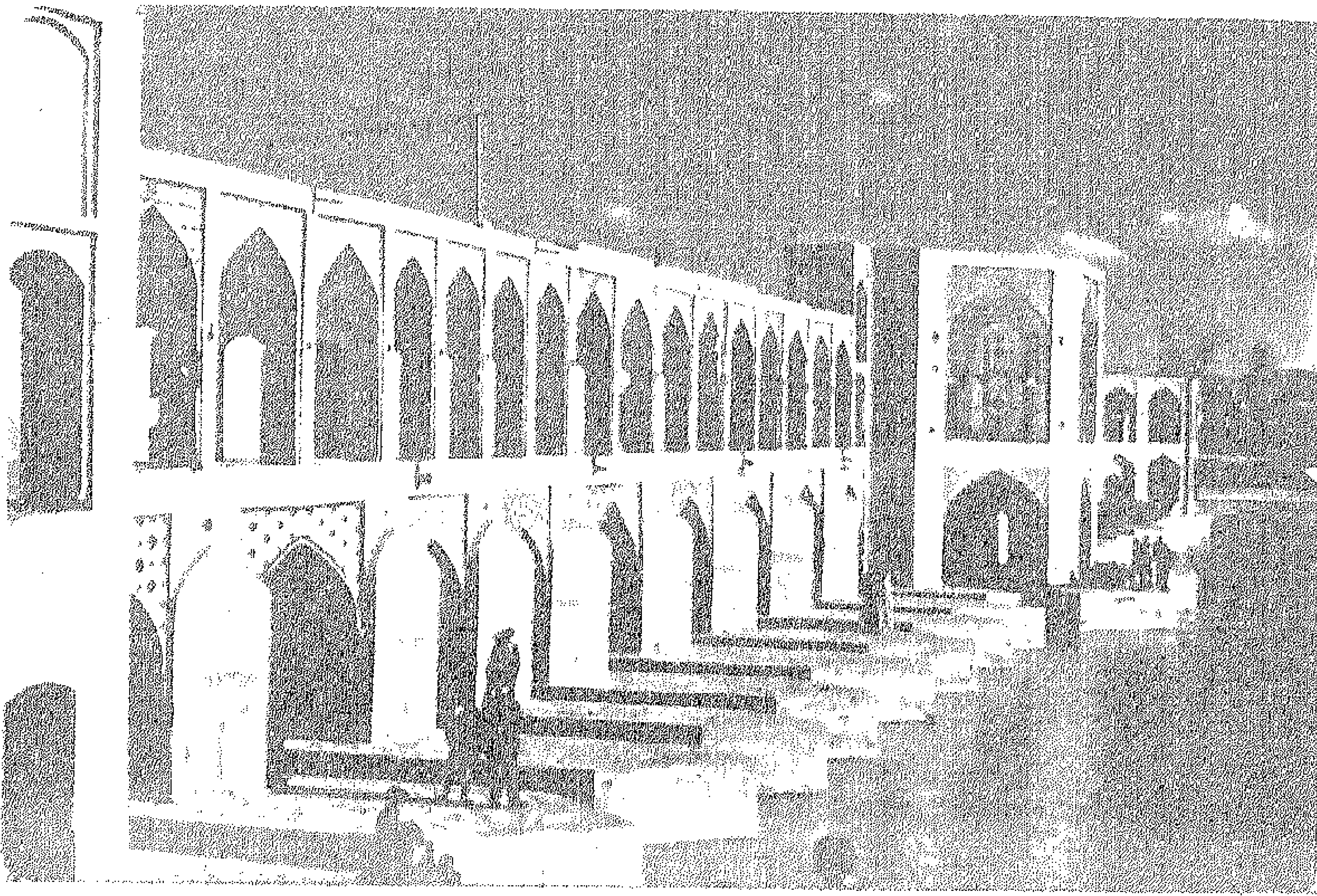
ولم يسبق أن نُشرت هذه الصور الجدارية فى أى مكان حتى هذا التاريخ اللهم إلا أربعة رسوم خطية جاءت بكتاب الرحالة تكسييه فى القرن التاسع عشر استأذنت دار الكتب القومية بباريس فى نشر بعضها . ولم أوفق رغم ما بذلته من جهد إبان زيارتى لإيران فى الحصول على صور ملونة أو حتى غير ملونة لهذه اللوحات الفريدة التى تناولتها بالدراسة (١١١) . وإن كنت قد وفقت فى الحصول على بعض صور غير ملونة أهدانيها المهندس الإيطالى زاندرينى الذى يتولى ترميم هذه اللوحات ، قد تعين القارئ على تمثلها فلا غنى لمن اعتاد تذوق جمال التصاوير الإسلامية من خلال المنمنمات وحدها من أن يشاهد بالمثل هذا التصوير الجدارى الإسلامى الفريد .

* * *

وقد تفرّد العصر الصفوى بجسوره الرائعة التى كانت تقام لمجرد الاستمتاع بالنسيم العليل والمنظر الجميل . ومن أبدع هذه الجسور «جسر الله وردى خان» الذى كان محاطاً بجدارين مرتفعين يحميان قوافل التجارة العابرة من شدة الريح على حين نفذت فيه فتحات على شكل عقود فى أماكن مختلفة تؤدى إلى بائكات معقودة على كل من جانبى الجسر تطل على النهر بكامل طول الجسر حتى يتسنى للأهالى الاستمتاع بمشهد النهر فى هدوء بعيداً عن مسار القوافل وضجيجها وما تثيره من غبار (لوحة ٢٥٩ وشكل ٦٢ ا ، ب ، ج) . وقد توج شاه عباس عمارة الجسور بإنشاء «جسر خواجو» الخلاّب بممراته وغرفه المتصلة . ولم يكن



هذا الجسر معبراً فحسب بل كان مكاناً للنزهة والترويح حتى أصبح غاية فى ذاته . وقد استغل المعمارى الموقع إلى أقصى حدود الاستغلال بسعة خياله وحسّه الفنى المرهف وأنشأ فى وسط الجسر مقصورة كأنها مثمن انشطر نصفين ، وجعل أحدهما بعيداً عن الآخر كيما يفسحا مجالاً لطريق العبور ، ويتكون كل منهما من عدد من الإيوانات تهب المتنزهين فسحة للاستمتاع بروعة المشهد ، وقد زخرفت جدران جميع غرف الجسر بالقاشانى البديع (لوحات ٢٦٠ ، ٢٦١ وشكل ١٦٣ ، ب ، ج ، ٦٤) .



لوحة ٢٥٦ – مدرسة جهار باغ (مدرسة السلطان حسين) : **إيوان جانبى** [عن كتاب « رحلة فى فارس »]

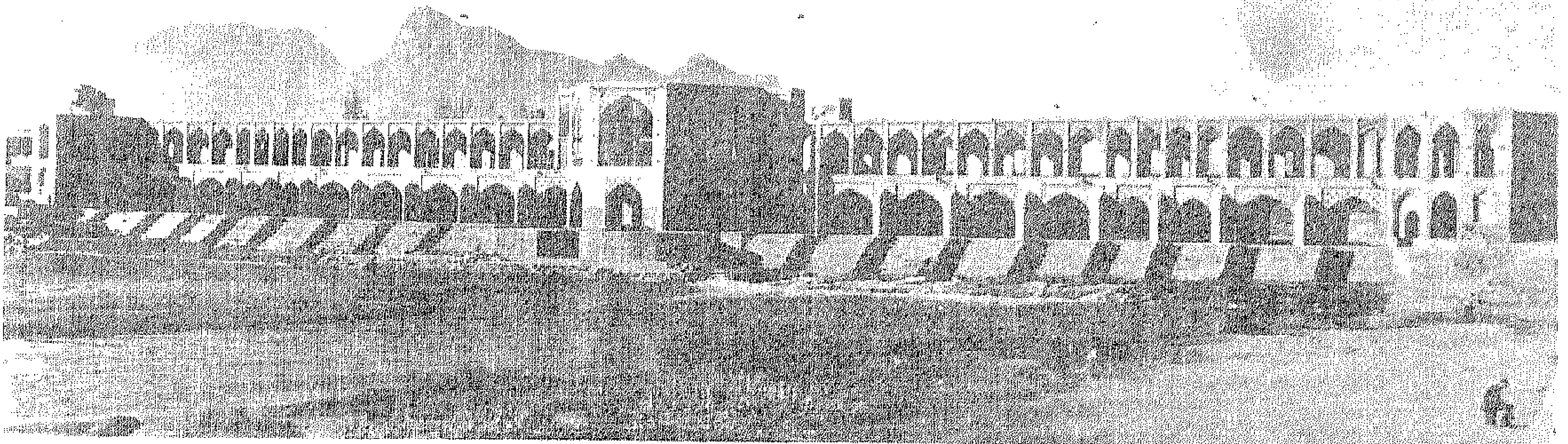
لوحة ٢٥٧ – جهل سيتون : مدخل قاعة الأعمدة الأربعين بأصفهان . تصوير كاتب هذه السطور .

لوحة ٢٥٨ – جهل سيتون : إيوان كرسى العرش تصوير كاتب هذه السطور .

لوحة ٢٥٩ – جسر الله وردى خان [عن كتاب « رحلة فى فارس »]

لوحة ٢٦٠ – جسر خواجو ، وهو بقناطره الرائعة وغرفه المتصلة بعضها ببعض والقائمة فوقه ، يعد أجمل جسر أثرى فى أصفهان ، وقد زخرفت جدران الغرف بالقاشانى زخرفة بديعة .

لوحة ٢٦١ – جسر خواجو . القرن ١٧



مشهد (١١٢) الإمام الرضا
بمدينة مشهد «خراسان»

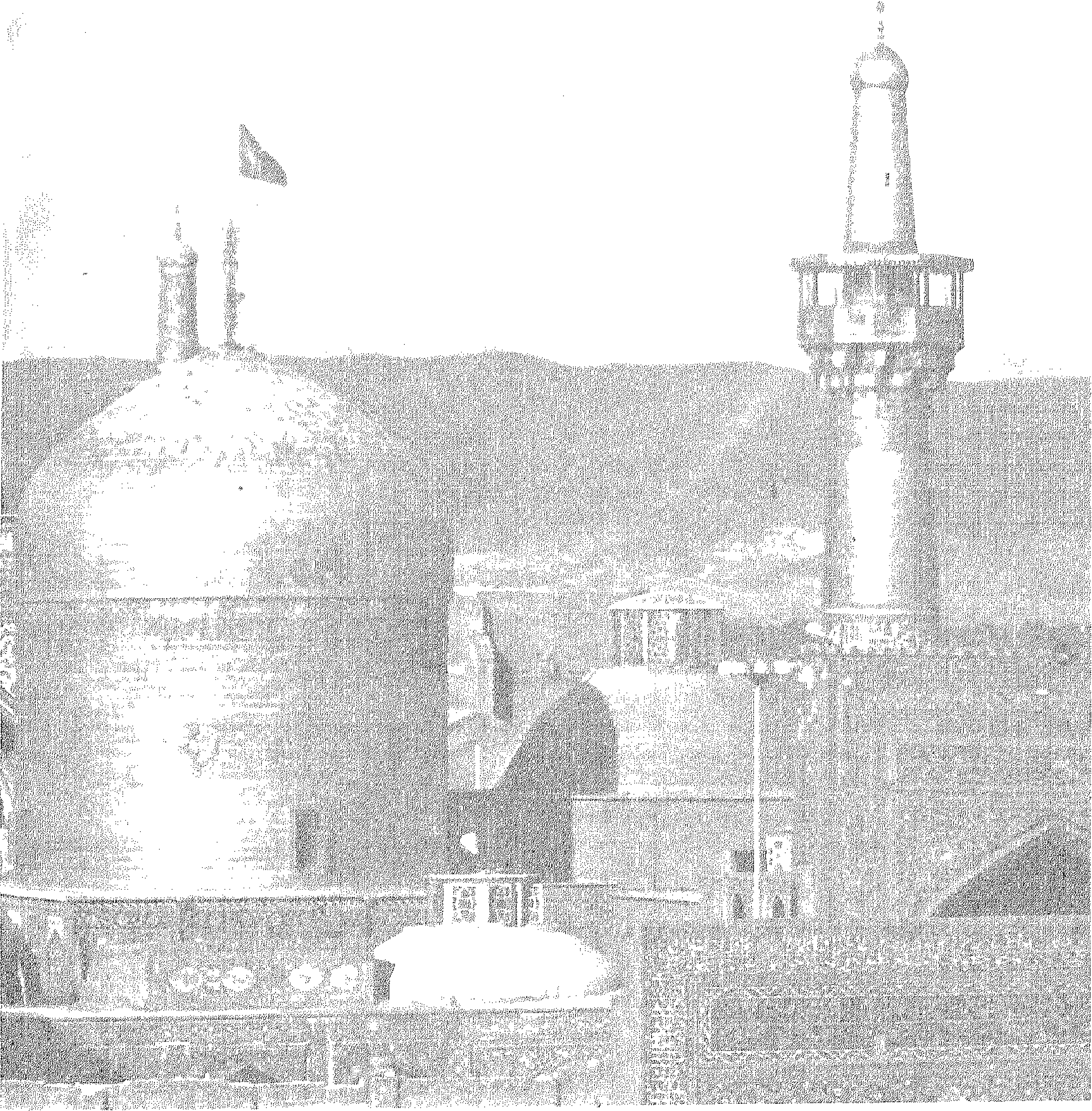
يعد الإيرانيون كافة ضريح الإمام الرضا «حرماً» لهم يحيطونه بكل تبجيل وتعظيم، وقد جرى ترتيب عناصره بأحجامها المتباينة فى الفراغ طبقاً لنسب رياضية تربط بينها معبّرة عن النواحى الرمزية المرتبطة بفكرهم الفلسفى، فضلاً عن ضخامة مساحته وفخامته والإسراف البالغ فى إنشائه . مما جعله بحق كعبة للحجاج.

ولبناء الضريح تاريخ طويل تتعدّد فيه المبانى إلى حد يحتاج معه تاريخها وتحليل تفاصيلها إلى مجلد ضخم. فلقد تداخل العمل فى هذه المجموعة من المبانى على مرّ قرون عديدة بصورة محيّرة حتى يمكن القول بأن هذا الأثر الخالد هو فى حقيقة الأمر وحدة متصلة لم تنل السنون من طابعها على الرغم من الإضافات العديدة المتتالية.

وكان على بن موسى بن جعفر من الجيل الثامن لأحفاد الحسين رضى الله عنه محبوباً من أهل الشيعة يدينون له بالولاء مما دفع حموه الخليفة المأمون إلى الاعتراف بانتسابه إلى على بن أبى طالب وأطلق عليه اسم «رضا من آل محمد». وما لبثت الشهرة والولاء اللذين كان يحظى بهما بين جماهير الناس أن دفعت خصومه إلى قتله بالسم غيرة منه وحقداً عليه خلال زيارة صاحب فيها الخليفة المأمون لقبر هارون الرشيد بمدينة طوس، ومن يومها صار الإمام فى نظر أهل الشيعة شهيداً. والمعروف أن هارون الرشيد والإمام الرضا قد دفنا تحت إحدى قباب هذا الضريح الذى تعرض للزلازل ولتخريب الغزاه ولإضافات متراكمه متكررة ولإعادة بناء بعض أجزائه. وعلى الرغم من الدمار الذى لحق هذا الضريح والتغييرات التى طرأت على بناء بعض أجزائه فإنه ما يزال ينفرد بواجهاته ذات الجمال الخلاب وفخامته المهيبة.

وقد تعرّض هذا المبنى الذى يرجع إلى بواكير القرن التاسع أول ما تعرض للتخريب على يد سابوكتاجين الذى خلفه أطلالاً، حتى جاء السلطان محمود فى أوائل القرن الثانى عشر فأعاد بناء المحراب من جديد وتوّجه بقبة شاهقة. ثم أعاد السلطان سنجر بناءه ثانية وزين الحرم بزخارف لا حصر لها من الفسيفساء والقاشانى الملون. وما من شك فى أن يكون الضريح قد أصابه التخريب من جديد عندما غزا تولى خان بن جنكيز خان مدينة مشهد.

وبعد أعوام طالت جاء سلطان أو لجايتو خودا بنده فأعاد ترميم بعض أجزائه، ومن ذلك إطار باب وراء الركن الشمالى من غرفة الضريح يحمل تاريخ عام ١٣٣٥. ولابد أن ثمة تحسينات جديدة أضيفت خلال القرن الرابع عشر، يدل عليها على سبيل المثال تلك النقوش فوق بلاطات فى غرفة الضريح لصقت عام ١٣٥٩، كما يقال أن القبة الحالية ترجع إلى عهد أولجايتو. ومن أهم عناصر هذا المبنى ما أسهم به التيموريون (١١٣) بتشييدهم مسجد جوهر شاد ابنة تيمور الذى يعد جزءاً من الحرم وإن كان مستقلاً تماماً من



الناحيتين الواقعية والروحية . وقد أفاد الحرم من سخاء جوهر شاد ببنائها مسجدها الذى أثرى المجموعة ، ولولاه لما استكملت معانيها وروعتها من الناحية الجمالية .

وجاء الصفويون فأضاف الشاه طاهماسپ رواقاً صغيراً شرقى غرفه الضريح [**المرقد**] ، كما أقام حلية ذهبية على شكل عمود فوق قبة الضريح ، غير أن غارة وفدت من بلخ ١٥٨٧ نهبت هذه التحف . كذلك شيد طاهماسپ منارة فى وسط الجدار الشمالى الشرقى من «الصحن القديم» صار تجديدها وقت بناء نادر شاه المنارة المقابلة لها وقد اكتست كل منهما بطبقة كثيفة من التذهيب (لوحة **٢٦٢**) .

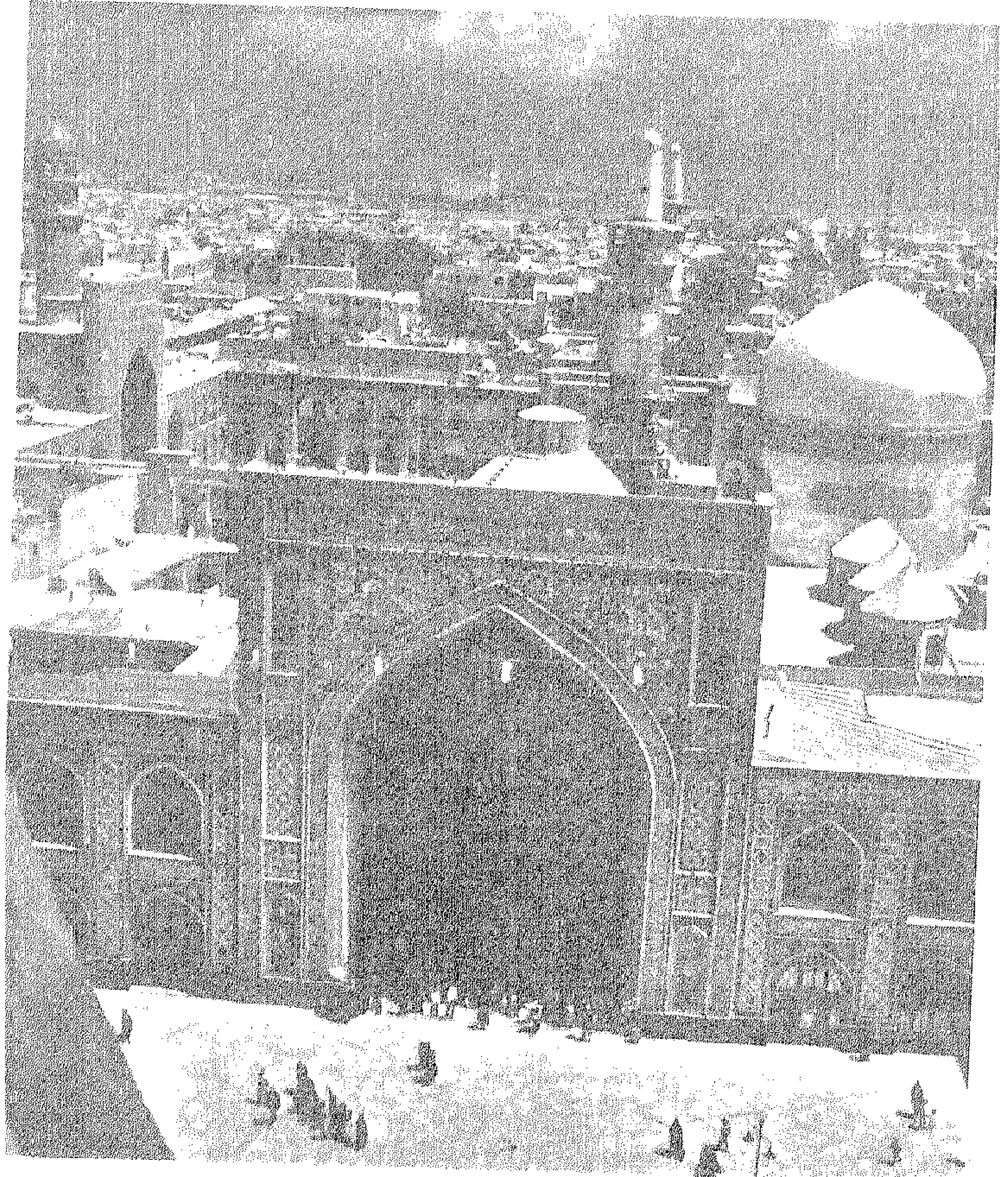
وفى عام ١٦٠١ أمر شاه عباس بتجديد الضريح بما فى ذلك زخارف القبة فوقه وباستكمال «الصحن القديم» ، ولم تتوقف أعمال التجديد والترميم والزخرفة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

ويندر أن نعثر على مجموعة مماثلة من المبانى فى العالم بأسره تعطى مثل هذا الانطباع

بالوفرة ، فثمة قبة ذهبية ومنارتان ذهبيتان وإيوانان ضخمان مذهبان وأبواب كبيرة من الفضة المطلية بالذهب تؤدى إلى العديد من الغرف التى تسودها رهبة القداسة والتبجيل تؤكد ذيوع صيت هذا الضريح ، فضلاً عن الصحون الكبرى التى تتكامل معها ستة صحون أصغر منها بما فيها صحن مسجد جوهرشاد (لوحة ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤).

وقد شيد الشاه عباس الأول طريقاً متسعاً للوصول إلى الحرم يشطره جدول جار . ويؤدى هذا الطريق إلى الصحن الفسيح المسمى «الصحن القديم»[صحن كهنة] من خلال بوابة ضخمة على كلا طرفيه زينت كل منهما من ناحية الصحن بزخارف سخية فاخرة ، ويستمر جدول الماء الضيق حتى منتصف الصحن حيث يبلغ فسقية مثمنة ذات تركيبات ذهبية تحيط بها أحواض الوضوء (شكل ٦٥).

ويقع فى جانب القبلة الإيوان الذهبى المتألق الذى شيده فى نهاية القرن الخامس عشر «على شيرنوائى» الشاعر والوزير راعى الفنون ، وفى مقابلته من الناحية الأخرى من الصحن الإيوان الذى أهداه شاه عباس الثانى وكان بسيطاً مصمتاً من الخلف . وقد كسيت جدران الإيوانات الأربعة المطلة على الصحن القديم ، ومنها إيوانى المداخل من الجانبين بالقاشانى



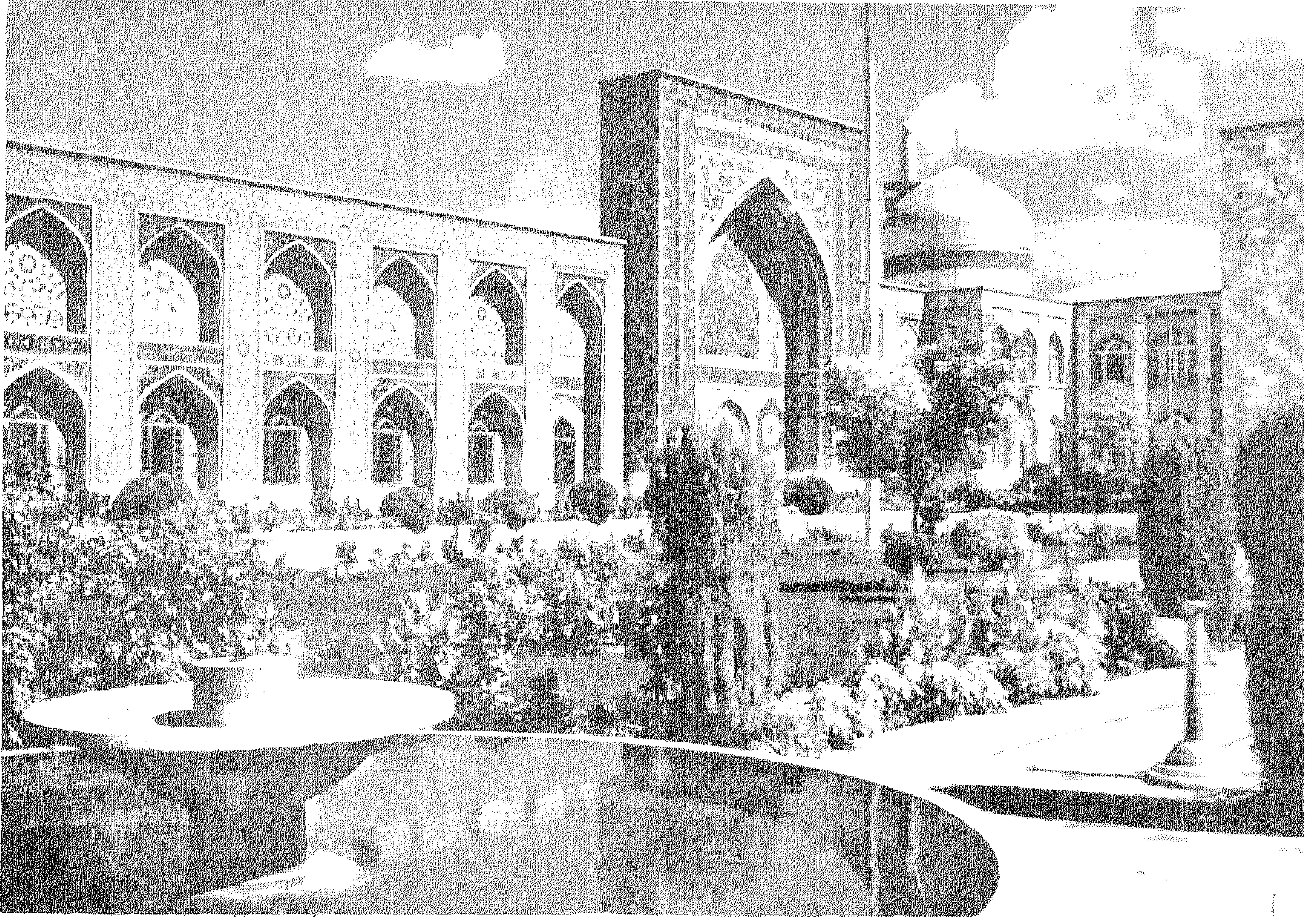
لوحة ٢٦٢ – ضريح الإمام رضا بمشهد . المنارة الذهبية .

لوحة ٢٦٣ – ضريح الإمام رضا بمشهد . إيوان النبلاء المطل على صحن مسجد جوهر شاد ، ومن خلفه إلى اليمين قبة ضريح الإمام الرضا . ويظهر الصحن القديم فى الخلفية .

الملون ، فى حين زينت أروقة البائكات ذات الطابقين بكسوات من البلاطات الملونة .

وما يلبث الزائر أن يعقد المقارنة بين إيوان شاه عباس المهيب ومدخل مسجد شاه بأصفهان ، فالمنافسة بينهما سرعان ما تعرض نفسها عليه ، أيهما أعظم ؟ فإيوان شاه عباس بمنحنياته الجميلة هو يقيناً من أبدع مبانى إيران ، وعلى حين يظهر رواق البائكات ذو الطابقين مدى ارتفاعه الشاهق ، يعطى عمق المقرنصات والتجاويف الإحساس بانخفاض قمة السقف . والإيوان بعامة مثال ممتاز للتصميم الدقيق الذى يعكس بصدق جوهر العناصر الأساسية فى العمارة الإيرانية . وعلى الرغم من أن الفضل فى إنشاء هذا الإيوان يعود إلى شاه عباس الثانى الذى أمر بتركيب كافة حشوات القاشانى إلا أن شاه طاهما سب هو الذى شيد المنارة الذهبية التى تشمخ من خلف الإيوان .

ويطل الصحن الكبير الثانى المسمى « الصحن الجديد » – وتساوى مساحته تقريباً صحن الضريح – على الطرف الجنوبى الشرقى من الطريق . ويسترعى الانتباه هنا إيوان ذهبى فاخر ينعكس تألقه على سطح ماء البركة الوسطى تحيط بها الخضرة البديعة . وقد بلغت هذه الإيوانات الذهبية من الوقار والمهابة قدراً جليلاً دون أن تشذ عن العرف المتبع



خلال القرن الخامس عشر الذى يتميز باستخدام الحشوات والتجويفات والمقرنصات .

وتلتف حول قبة ضريح الإمام رضا ومنارتيه صفوف دائرية من القاشانى الأزرق ، خُطّت عليها طُرُز باللون الأبيض . أما ما يأخذ بالألباب حقاً فهما الإيوانان الذهبيان اللذان يبلغ ارتفاع كل منهما حوالى ثمانية عشر متراً . وقد خفّف من غلواء استخدام الذهب بإفراط لا داعى له فى إيوان « الصحن القديم » إطار المدخل الضخم من القاشانى الأزرق المتألق [١١٤] ، كما أدت مرونة التشكيلات داخل الإيوان المتجلية فى التجاويف العميقة وعناقيد الهوابط [المقرنصات] وما تخلقه من ظلال متجاوبة دوراً كبيراً فى تخفيف أثر البريق المعدنى لهذه الأسطح . كذلك يتحلّى السطح الداخلى للإيوان بنماذج زخرفية هندسية من دوائر متقاطعة وتصميم النجمة وحشوات متعددة . ولم يظفر الإيوان الذهبى الآخر بغير تجديدات قليلة ، فثمة مجموعة من الحشوات فوق الخناصر المعقودة تقسم السطح إلى مسطحات متنوعة عاكسة فتزيد من حدة تألق الذهب وتبدّد بعضاً من الظلال الكثيفة التى تلقيها حدبة أعلى المدخل .

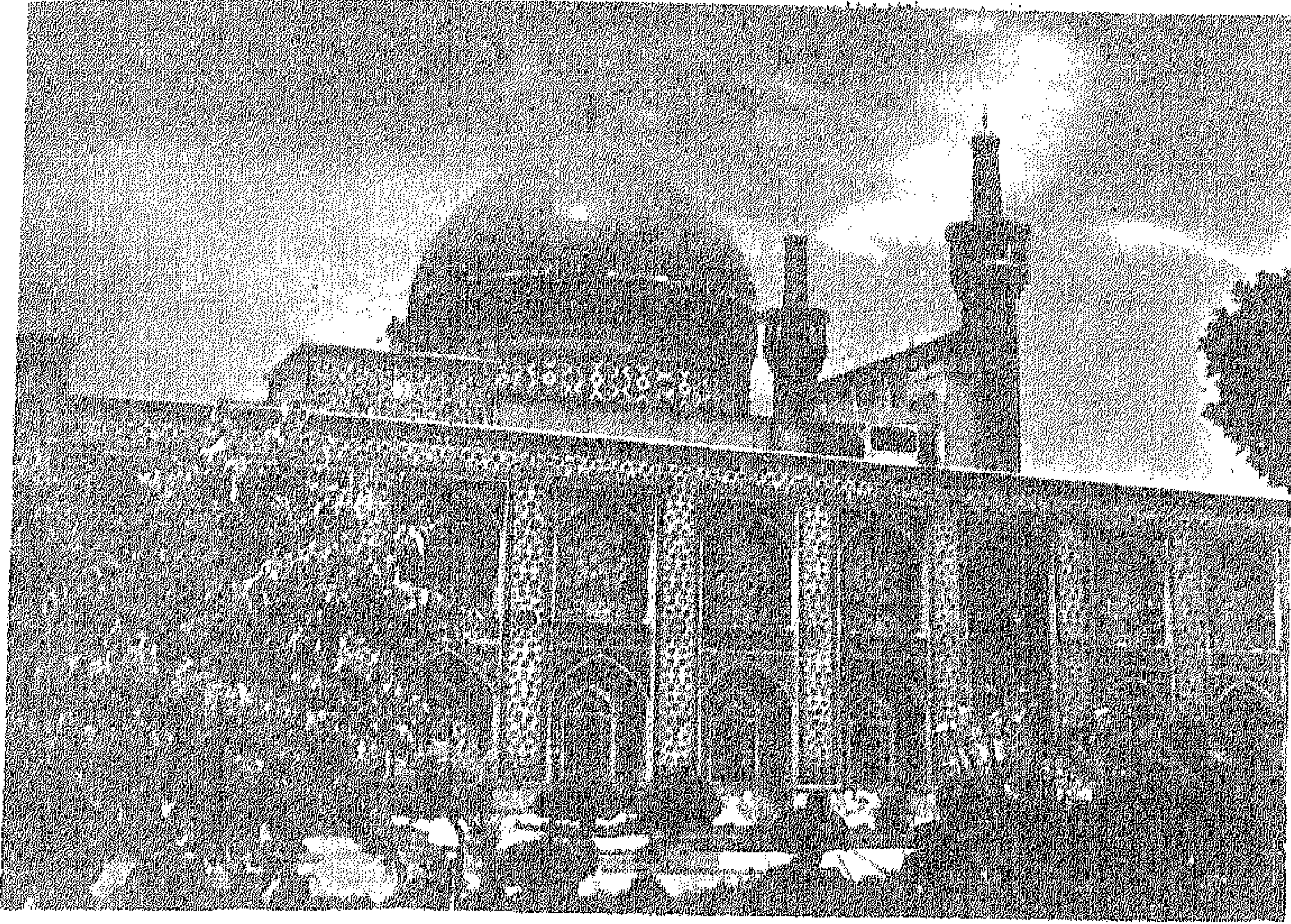
لوحة ٢٦٣ - ضريح الإمام رضا بمشهد .

اما الإيوانات الثلاثة الأخرى التى أمر ببنائها فتح على شاه فقد انهارت أقبيتها فى تاريخ لاحق ثم أعيد بناؤها ولكن بمواد روعى فى اختيارها الحد من الإنفاق .

وتؤدى الصحون إلى عدد من الأبنية الأخرى مثل مسجد السيدات ودار السيادة ودار السعادة ودار الضيافة وخانات القوافل والمدارس والأسواق والمكتبات ، وتقع غرفة الضريح وسط هذه المجموعة من المحاريب والمصليات . وترقد رفات الإمام الشهيد تحت قبة ذهبية تمنطقت طبلتها بحروف من الذهب . إن الزائر ليصاب بالذهول وسط هذا الجمال الذى يفوق الوصف من فرط غلوه وإسرافه ؛ ويضاعف حالة الذهول تلك تعدد المبانى وكثرتها وانتظامها فى مجموعة واحدة .

وثمة باب من الفضة أهداه نادرشاه عام ١٧٤٢ يؤدى إلى حجرة انتظاره ، يقابله فى الطرف الآخر من « الحرم » الباب الذى أهداه فتح على شاه من الذهب المرصع بالجواهر ، فضلاً عن باب ثالث مطلى بالذهب . وتغطى سِفْل حجرة الدفن بلاطات مزجّجة متعددة الألوان يحمل الكثير منها تاريخ عام ١٢١٥ . ومن فوق هذا السفل إفريز واسع رشيق من القاشانى المزجج المتعدد الألوان يضم نقوشاً بخط النسخ الأزرق الشديد البروز وزخارف التوريقات وشبكات الكروم باللون الأبيض فوق خلفية ذهبية يزيد من نضارتها أزهار دقيقة . غير أن الشريط الضيق من البلاطات المزججة المنقوشة والذى يفصل فيما بين السِّفل والإفريز يعد أهم منها تاريخياً ، فهو يمثل كل ما تبقى من التزاويق التى أمرت بها إبنه السلطان محمود خلال حكمه عام ١١١٨ .

وتحت القبة مباشرة نقش بتوقيع على رضا أشهر الخطاطين فى عهد شاه عباس الذى نفذ كافة خطوط مسجد شاه ومسجد الشيخ لطف الله بأصفهان . ويلفت النظر فوق الستار المحيط بالمرقد والمحلى بالنقوش والزخارف صور لوحوش خرافية مثل التنين والعنقاء مما يدلنا

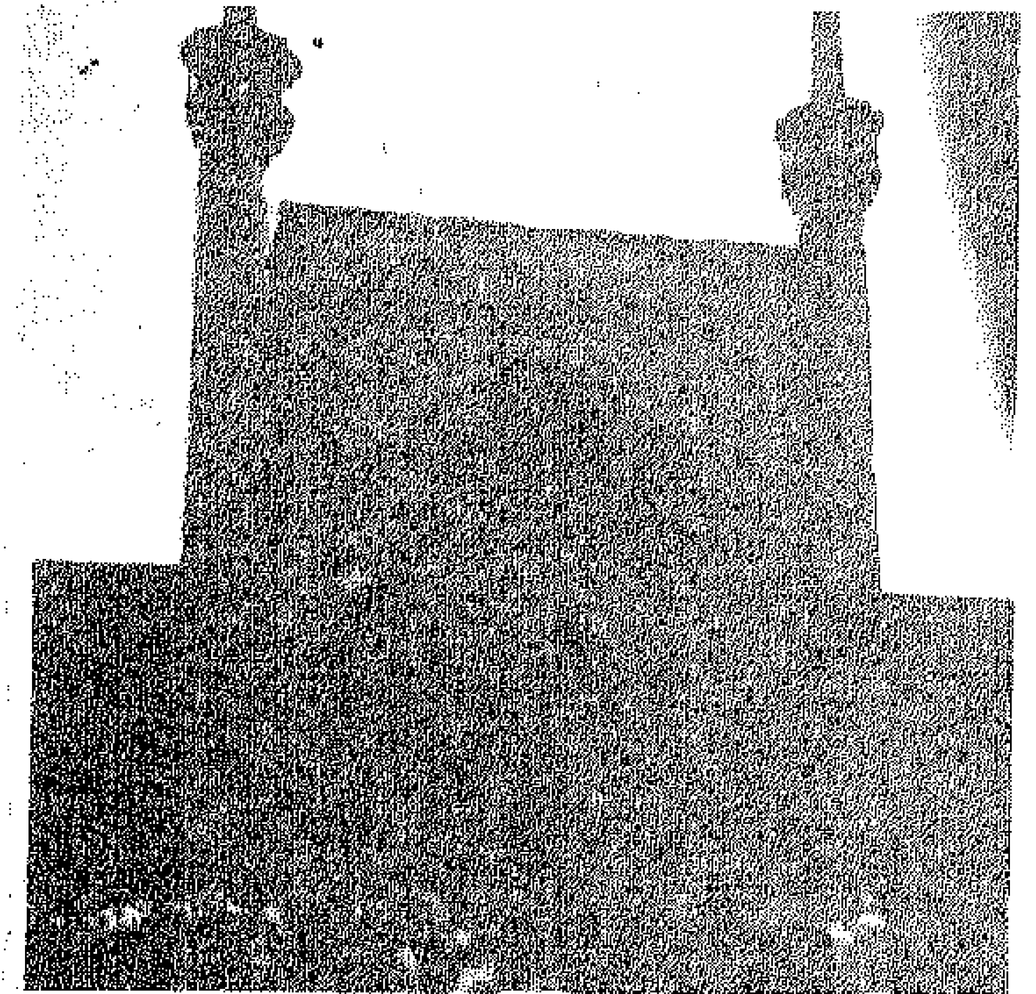


لوحة ٢٦٥ – قبة ومئذنة مسجد الأميرة جوهر شاد بمشهد.
لوحة ٢٦٦ – الإيوان الرئيسي بمسجد جوهر شاد بمشهد. تصوير كاتب هذه السطور.
لوحة ٢٦٧ – منارة مسجد جوهر شاد.
لوحة ٢٦٨ – مدخل المحراب بمسجد جوهر شاد

على مدى تشبع البلاط التيموري بالمؤثرات الفنية الصينية.

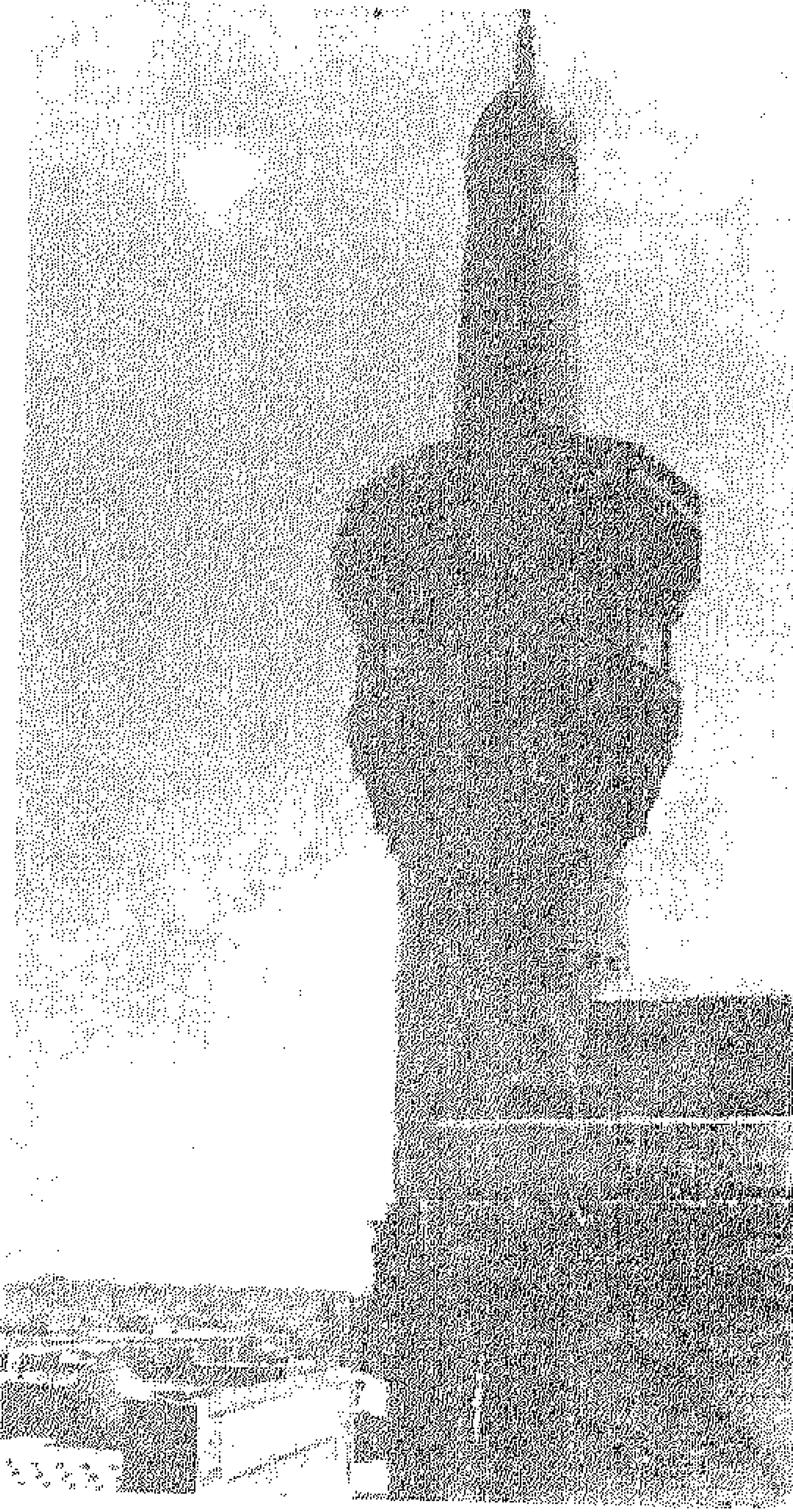
وحدث لى وأنا قاصد إلى المرقد أن شاهدت جمعاً غفيراً من الناس يتدافعون بالأيدى والمناكب ليصل منهم من يقوى إلى قرب المرقد، وتساءلت عن وقت آخر يخف فيه الزحام، وهالنى ما عرفت من أن هذا الطوفان من القاصدين لا ينقطع ساعة من ليل أو نهار، ولم أجد بدأ من الاندفاع بينهم إلى الداخل وعانيت مشقة لا أنساها ما حييت، ولكنى ظفرت فى النهاية بما أبغى وكان هذا عوضاً لى عما لاقيت من نصب وعناء.

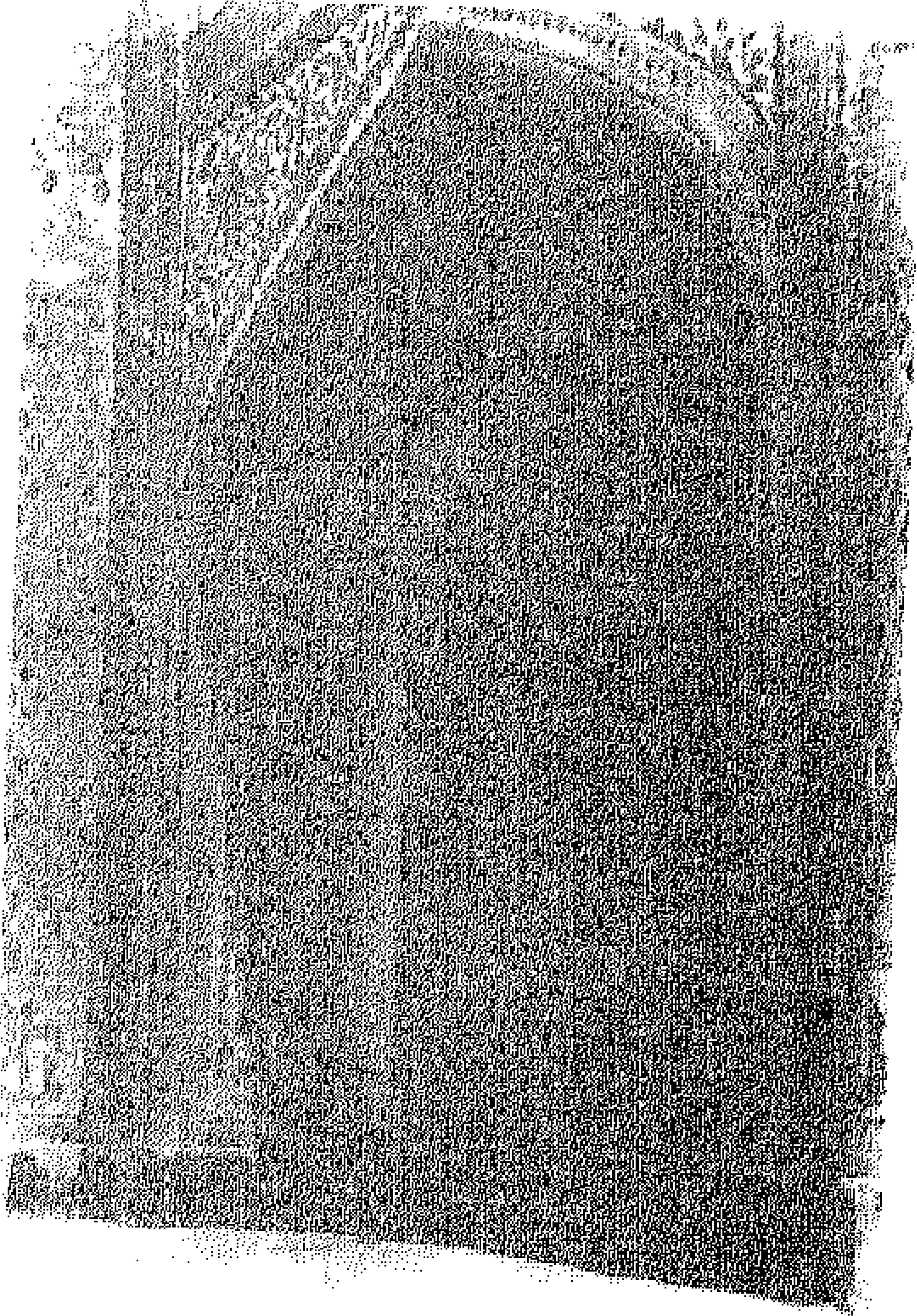
وثمة مرقد مقبب يستحق الذكر شيده وردى خان الوزير الأثير للشاه عباس الذى شيد ذلك الجسر الرائع فوق نهر زايندارود بأصفهان. وينافس هذا المرقد المقبب فى جماله قبة المسجد الشيخ لطف الله المعاصر له فى أصفهان.



وقد تختلف الآراء بالنسبة لمزايا هذين المبنيين المتنافسين: قبة وردى خان بمشهد ومسجد الشيخ لطف الله بأصفهان، إذ تشمخ قبة وردى خان مهيبة تطغى عليها مثالية الاتساق والنسب وكافة العناصر التقليدية للعمارة الفخمة المعاصرة حتى تصل إلى درجة التزاحم من شدة تنوعها وغزارتها، كما أن الفراغ فيها محصور ومحدّد بدقة تعرض لك فيه كل زاوية وسطح عناصر المعمار ووظائفها القابعة وراء تشكيلها، تتجسم قريبة من عين الرائى وقلبه فى جلال يكاد يجعله أسيراً، وفى عظمة بلغت من الروعة حداً يمتزج فيه الواقع بالخيال وكأن المشاهد فى حلم يقظة، غير أنها تحمل بين ظهرانيها من الفكر المكثّف ما يغدو به المرء مبهوراً.

أما مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان فليس أكبر حجماً فحسب ولكنه أجمل وأفسح، الفراغ فيه أكثر رحابة والإضاءة أصفى والإحساس أعمق. ويتميز من الناحية المعمارية بأنه أكثر تفرداً وأن من بناه كان فناناً ملهماً.





وانتهى بناء مسجد جوهر شاه حوالى عام ١٤١٨ وذلك وفقاً لنقش أمر به بايسنقر ليحيط بالإيوان الرئيسى تخليداً لذكرى أمه جوهر شاد . وقد بنى المسجد على طراز المدرسة من أربعة إيوانات وأروقة ذات طابقين يكتنف الصحن [١١٥] ، وينتهى الإيوان الرئيس من الداخل بعقد ذى عمق كبير ، وتنتصب على كلا جانبى الإيوان منارتان أسطوانيتان تنبثقان من سطح الأرض بخلاف العرف المتبع فى فارس من قبل ، والذى كانت تنهض فيه منارات الإيوان من أعلى السطح خلف دورة المدخل (لوحات ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨) .

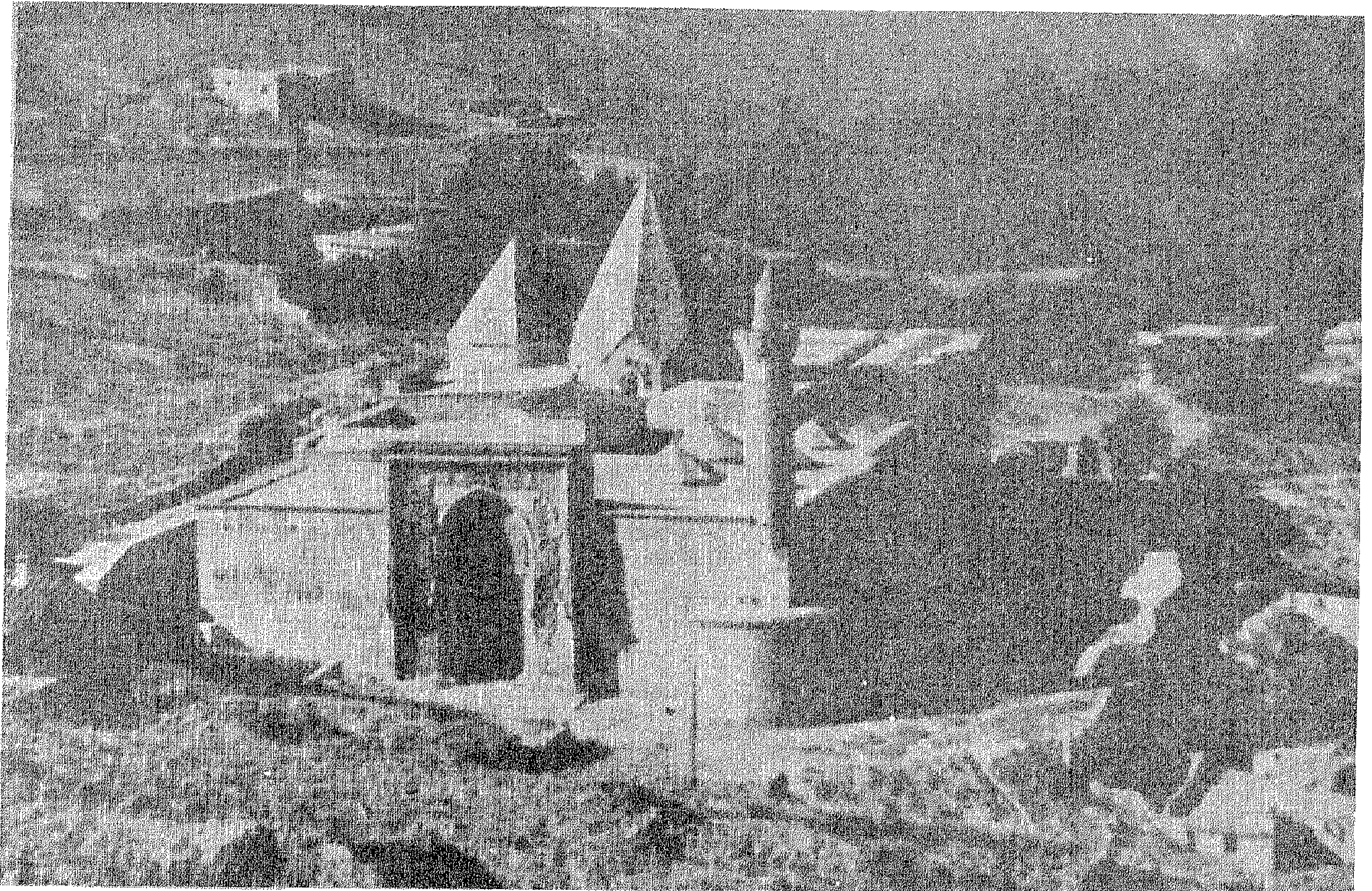
ولقد أوحى مسجد جوهر شاد بفكرة تصميم مسجد شاه عباس بأصفهان ، ولا غرو فالمسقط والفكرة العامة متشابهان ، ويتميز مسجد جوهر شاه عن مسجد شاه بتألق خزفه وفسيفسائه ، كما أن مدخل قاعة المحراب توحى بالقوة من ناحية الشكل ، فثمة سلسلة من العقود المتعاقبة العميقة الدخولات تضفى على المدخل جلالاً وعنفواناً لم يبلغها مدخل فارسى من قبل (لوحة ٢٦٨) . كذلك فإن منارات مسجد جوهر شاد أشد رسوخاً لكونها نابتة من الأرض مباشرة على جانبى ستار المدخل صاعدة صوب السماء موحية بالثبات والتوازن ، على حين يفوق مسجد شاه عباس مسجد جوهر شاد فيما عدا ذلك ، فعناصره أرق وأرشق ، كما أن نصف القبة التى تعلو مدخل قاعة المحراب جاذبة الانتباه نحو العقد الأصغر للمدخل تهىء عين الزائر لبلوغ ذروة عظمة الإيوان من الداخل .

ويدلف المرء إلى صحن مسجد جوهر شاد عبر صحن مربع صغير يقع فى الركن الغربى للصحن الجديد يقوده إلى دهليز مسقوف يريح بظله العين المبهورة بالضوء ويهيئوها لاستقبال ذروة البهجة فجأة حال إطلاله على صحن جوهر شاد . لقد أحسست وأنا أنتقل عبر هذا الدهليز وحين أطللت على صحن جوهر شاد بنفس ما يخالجنى من إحساس حين أنتقل عبر دهاليز مسجد السلطان حسن بالقاهرة التى تفيض حنواً وبساطة هارباً من ضجة الطريق ووهج شمسه اللافحة ، لائذا بسكينتها الرحيمة ، ثم ما ألبث حتى يبهرنى الجمال والجلال والرضا حين تطأ قدماى الصحن العظيم ويطالعنى إيوان القبلة الشامخ الجليل .

ومع أن المعمارى الفارسى لم يستخدم عنصر التذهيب فى مسجد جوهر شاد ، إلا أنه استخدم أرفع أنواع القاشانى بطريقة تدل على عبقرية فذة وذوق مرهف فى عرض الألوان الجليّة المتلألئة فى اتساق وانسجام لم يُسبق إليه .

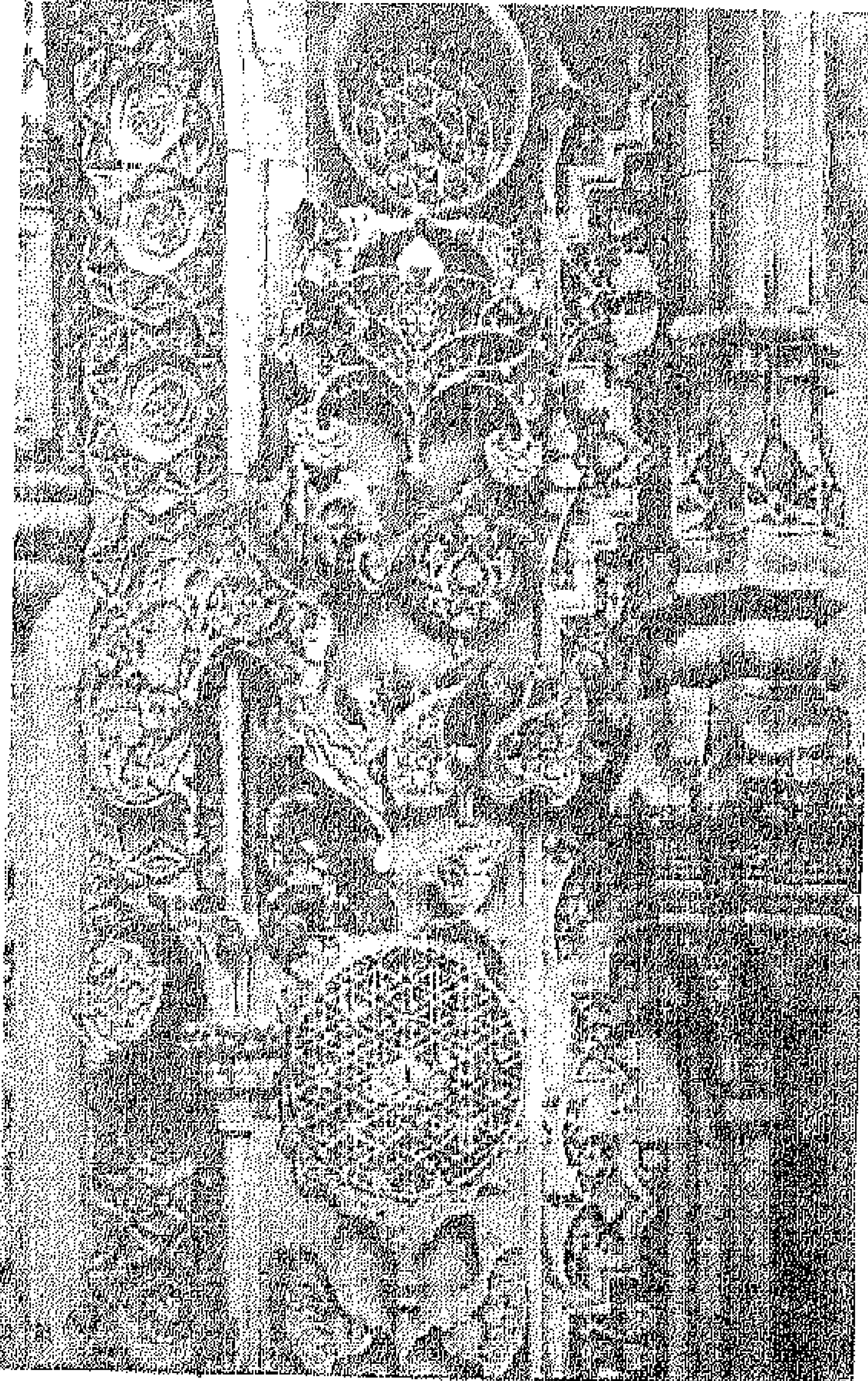
المسجد الجامع فى ديڤريجى (١١٦)

بُنى ملاصقاً لمبنى بيمارستان لا يقل طرازه المعمارى عنه غرابة ولا جنوحاً إلى الخيال فى بنائه وزخرفته . ويمتاز الباب الشمالى بدقة الحفر وبزخارف تبدو كأنها فراشات هائلة الحجم . ويتجلّى فيها التأثر بطابع الزخرفة السلجوقية على الجص مما نجد شواهد له فى بعض مبانى السلاجقة فى إيران [مثل قنباذ العلويين فى همذان وهو من مبانى القرن الثانى عشر] . وبالبوابة الغربية من الخارج نقوش بارزة على هيئة الصقور فيها جمال وغرابة ، وهى تختلف تماماً عن طابع سدائل المقرنصات الذى كان شائعاً فى الجانب الأكبر من العمارة الأيوبية والسلجوقية . وهناك أنواع من الزخارف المسرفة التى تثقل البناء قد نجد لها أصولاً فى بعض الآثار المعمارية الأرمينية التى ترجع إلى القرن الثانى عشر . وتكشف دقة صنعة الأقبية وعمق النقوش البارزة وارتفاعها عن شغف العمارة الإسلامية بالتنوع أكثر من شغفها بمبدأ التراصف . والواقع أن هذا الأثر الفريد يبدو لنا غامض الأصول إذ لا نعرف فى الآثار المعمارية السابقة ما يحتمل أن يكون قد أوحى به ، كما أنه لم يؤثر فيما تلاه من طرز (لوحات ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣) .





لوحة ٢٦٩ – مجموعة ديفريجي بالأناضول . منظر عام وتبدو فيه البوابة الشمالية .
لوحة ٢٧٠ – المسجد الجامع بديفريجى . البوابة الغربية
لوحة ٢٧١ – المسجد الجامع بديفريجى . زخارف على هيئة الصقور تزين جانب البوابة الغربية .
لوحة ٢٧٢ – المسجد الجامع بديفريجى . تفصيل للصقر المزدوج بجانب البوابة الغربية .
لوحة ٢٧٣ – المسجد الجامع بديفريجى . تفصيل من زخارف البوابة الشمالية .

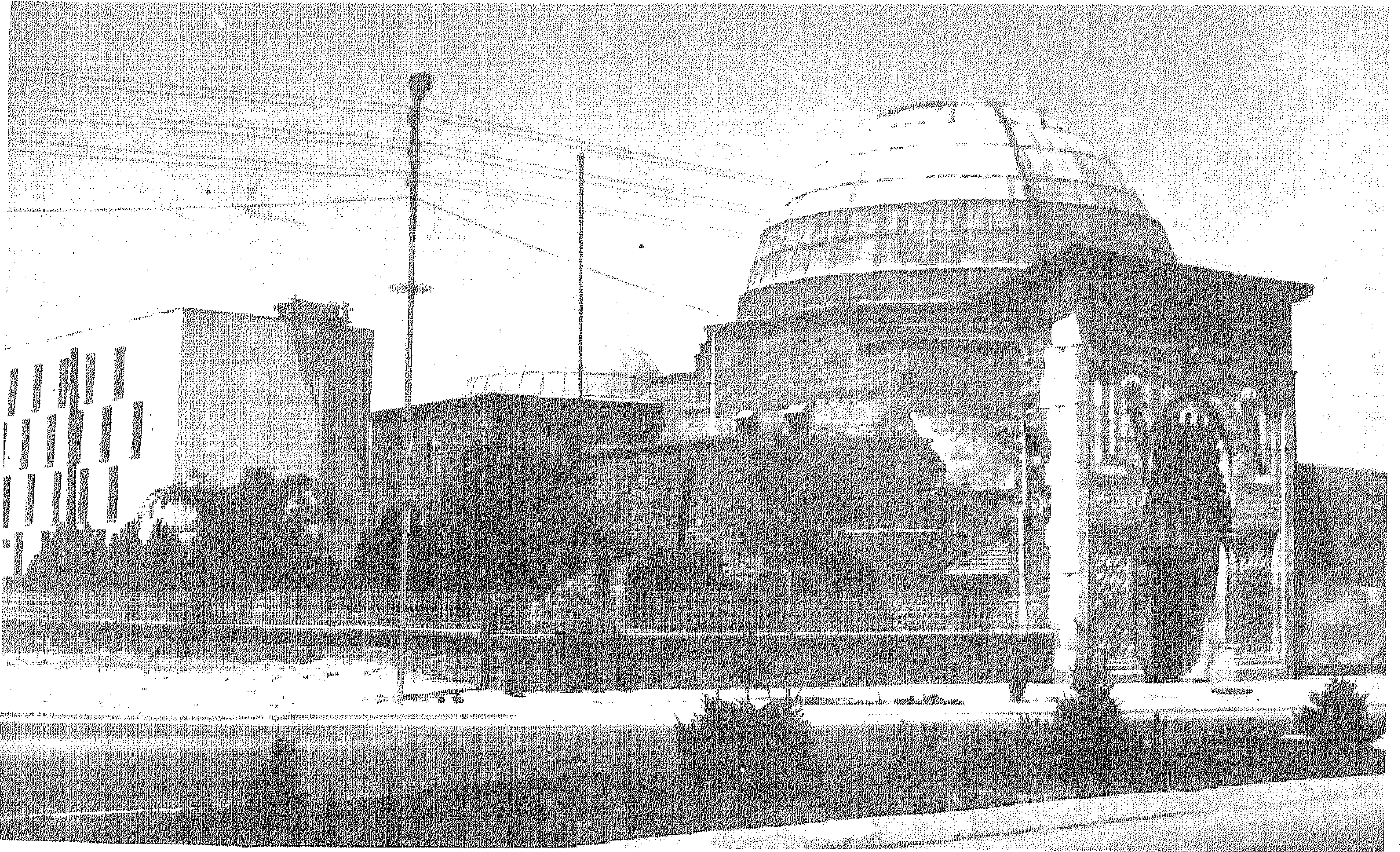


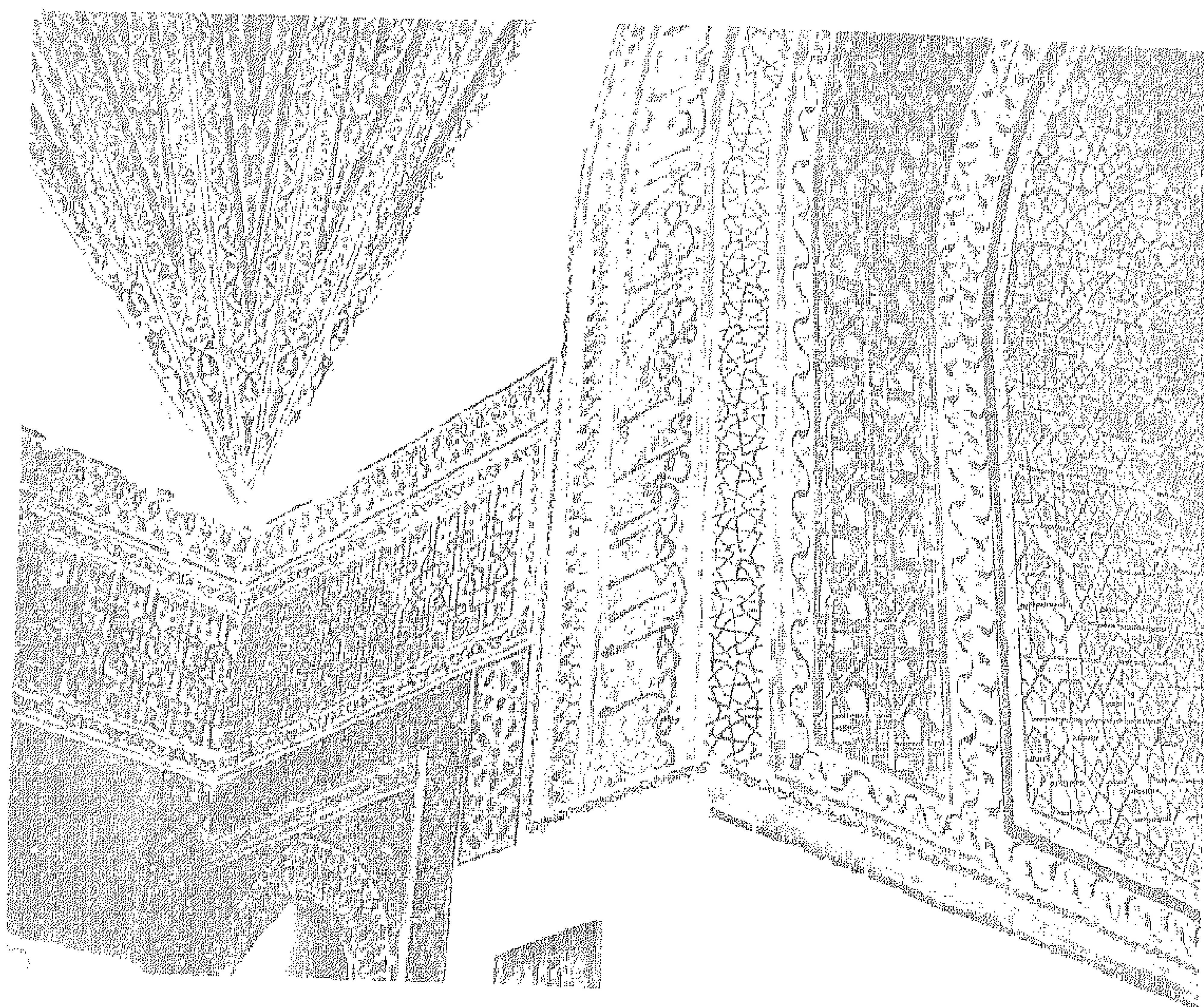




مدرسة بيوچوك قراتاى[١١٧]

تمثل هذه المدرسة الصغيرة نمطاً معروفاً له شيوع محدود فى المبانى الأناضولية . وهى تتكون من ثلاثة أو أربعة إيوانات تطل على فناء مسقوف ، وتبدو البوابة الخارجية برخامها الملون أشبه بالطراز الذى عرف من قبل فى العمارة الشامية . ولعلها اشتقت من مبان أقدم (وقد كان لمسجد قلعة قونية الذى بنى فى سنة ١٢٣١ بوابة مشابهة . نعرف من توقيع صانعها أنه كان دمشقيًّا) . على أننا نلاحظ أن الاستخدام الدقيق المتقن لقطع الفسيفساء الخزفية فى داخل المبنى هو أحد مميزات المبانى السلجوقية الأناضولية . وكان السلاجقة – على العكس مما ردّده بعض الكتاب الأثريين المبكّرين – هم أول من استخدم هذا الطراز من الفن الزخرفى ، وكانت الألوان المستخدمة هى الأزرق الفيروزى والقرمزى الضارب إلى السواد ، بينما أدى الجص وظيفة اللون الأبيض . وكانت طريقة استخدامها هى اتخاذ صرّات خزفية تحيط بها عصابات ناتئة تضفى على الزخرفة بُعْداً جديداً . وأروع ما فى هذه المدرسة هو قبّتها التى تغطيها زخارف تبدو وكأنها طواويس نشرت ذيولها ، وتتدلى منها دلّايات مثلثة نقشت عليها أسماء النبى محمد والخلفاء الراشدين الأربعة بالخط الكوفى المربع (لوحات ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧) .



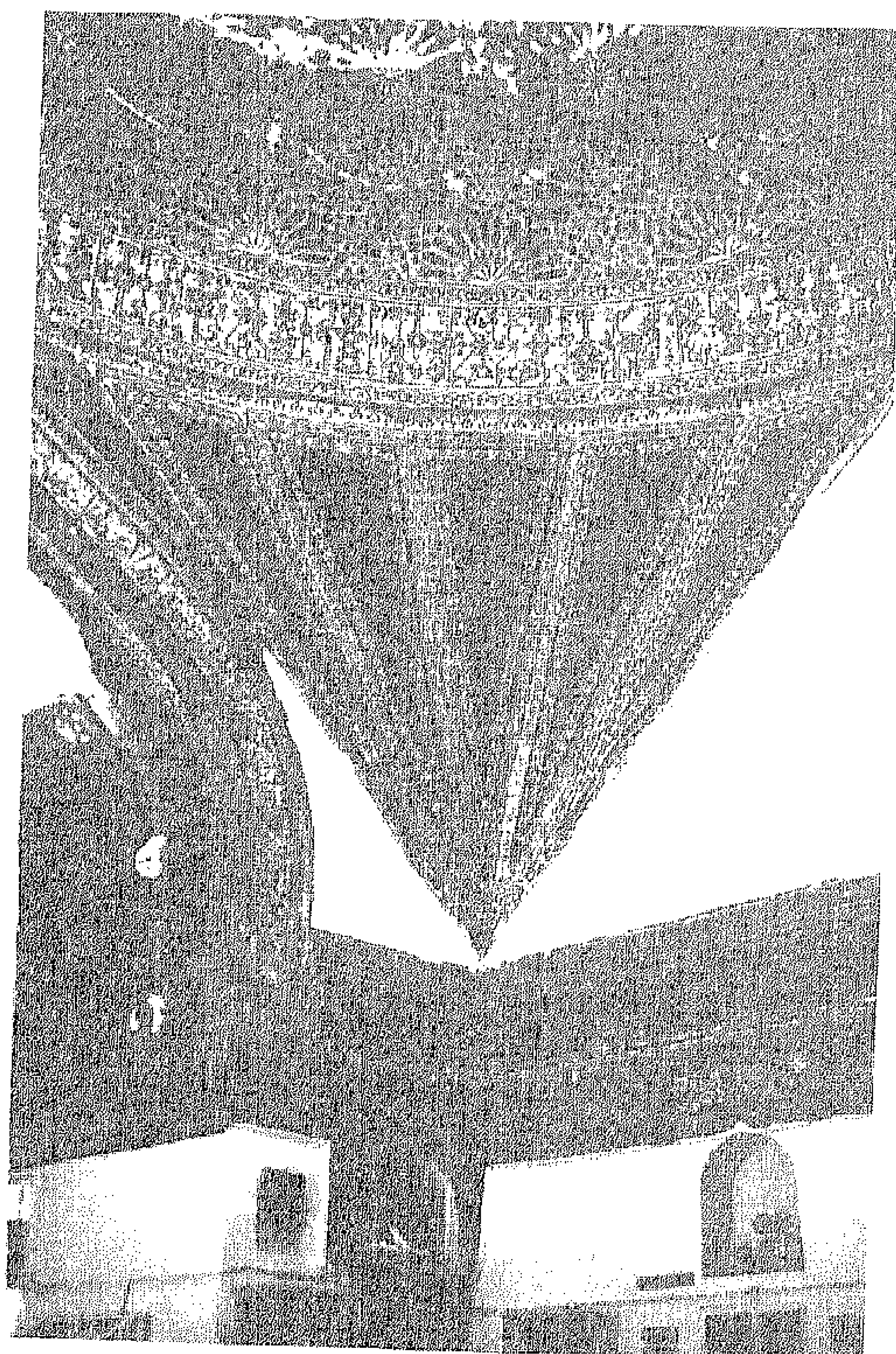


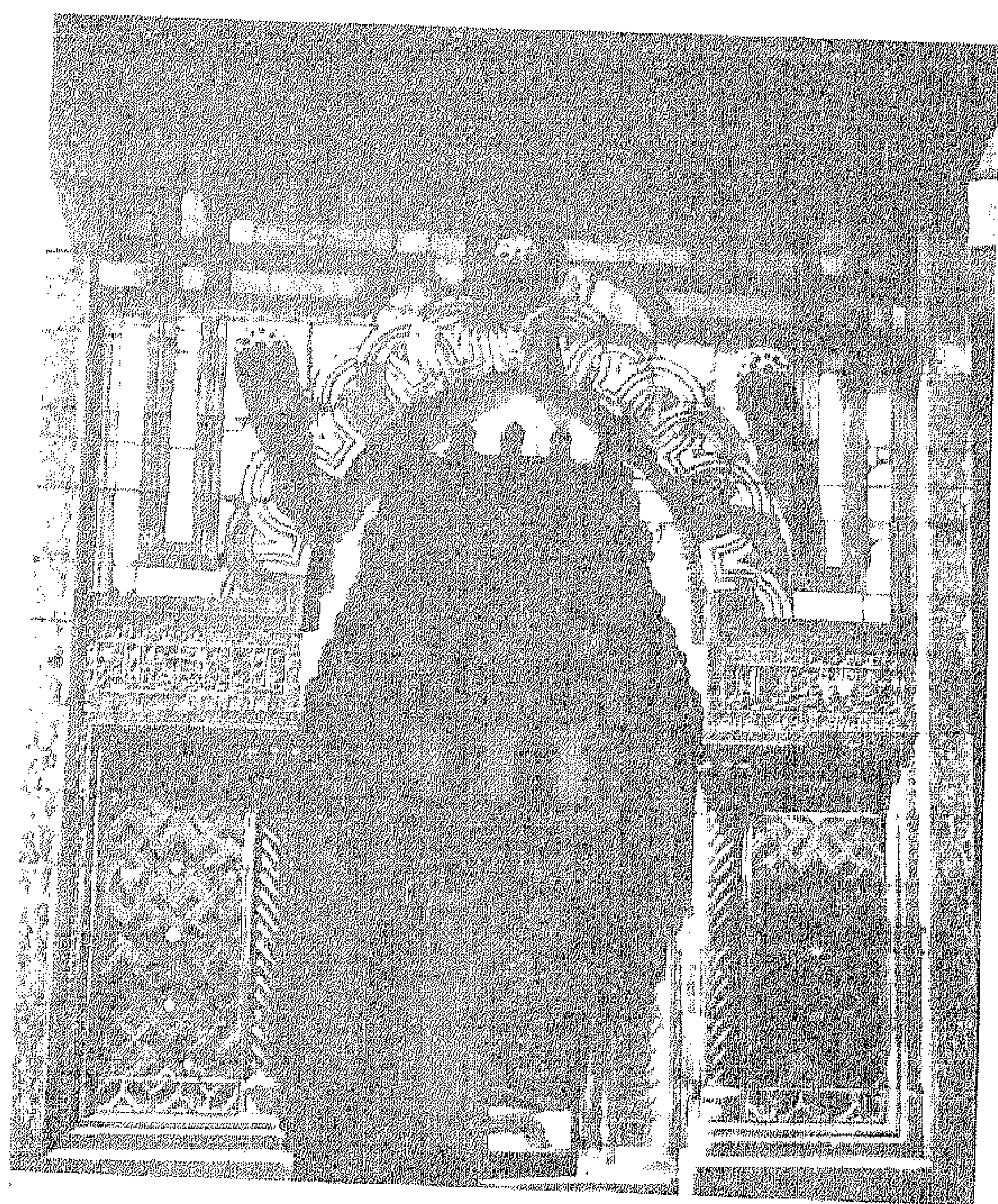
لوحة ٢٧٤ – المدرسة القاراتائية الكبرى (مدرسة بيوجوك قاراتاى) بقونيه ، ويبدو المدخل ومن ورائه القبة .

لوحة ٢٧٥ – المدرسة القاراتائية الكبرى : زخارف القبة كأنها طواويس ناشرة ذيولها ، تتدلّى منها دلاّيات مثلثة نقشت عليها أسماء النبى عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين .

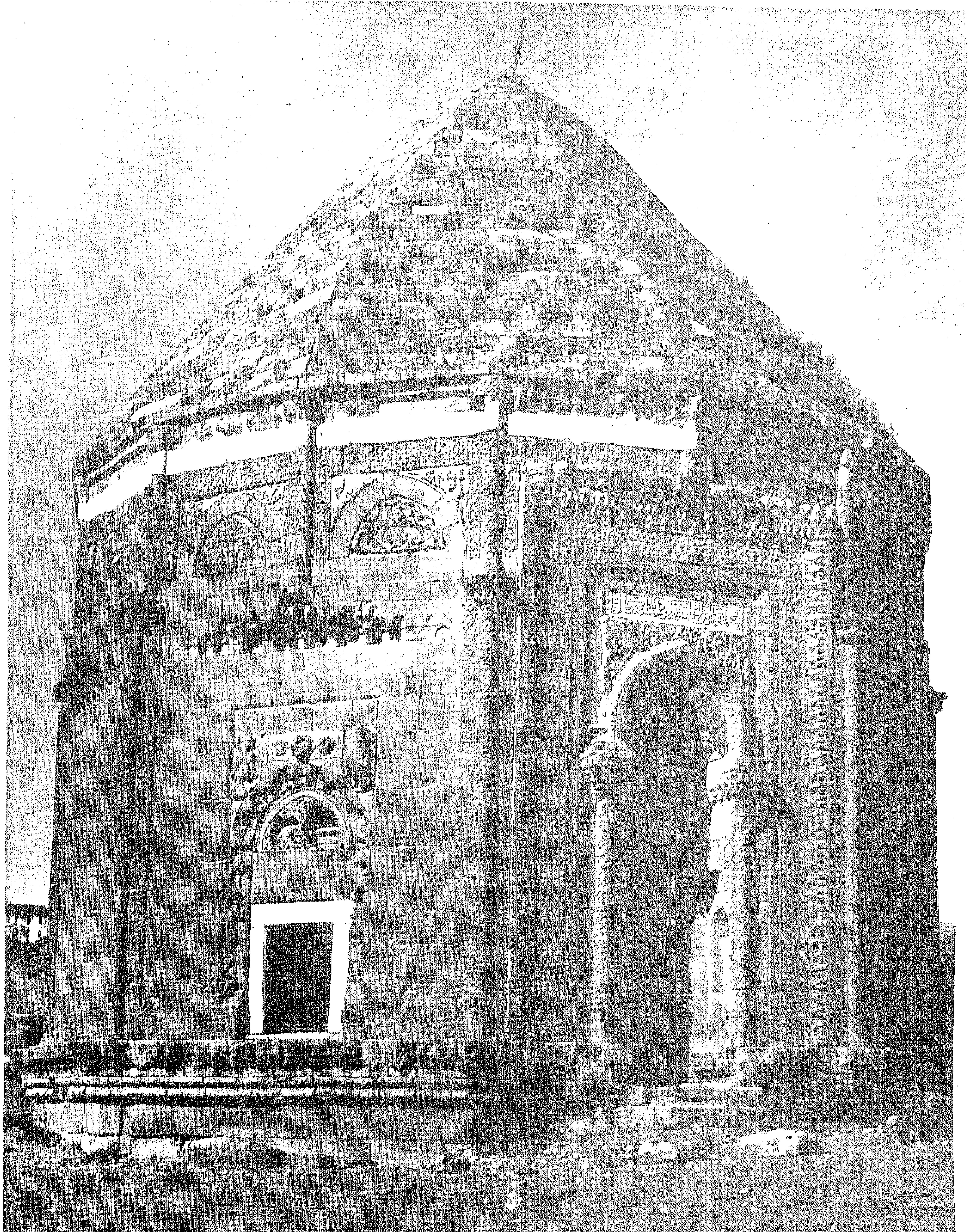
لوحة ٢٧٦ – المدرسة القاراتائية الكبرى . الاستخدام الدقيق المتقن للفسيفساء الخزفية .

لوحة ٢٧٧ – المدرسة القاراتائية الكبرى . البوابة الخارجية ، ويبدو فيها التأثر بالعمارة الشامية من حيث التكوين ومقياس الزخارف

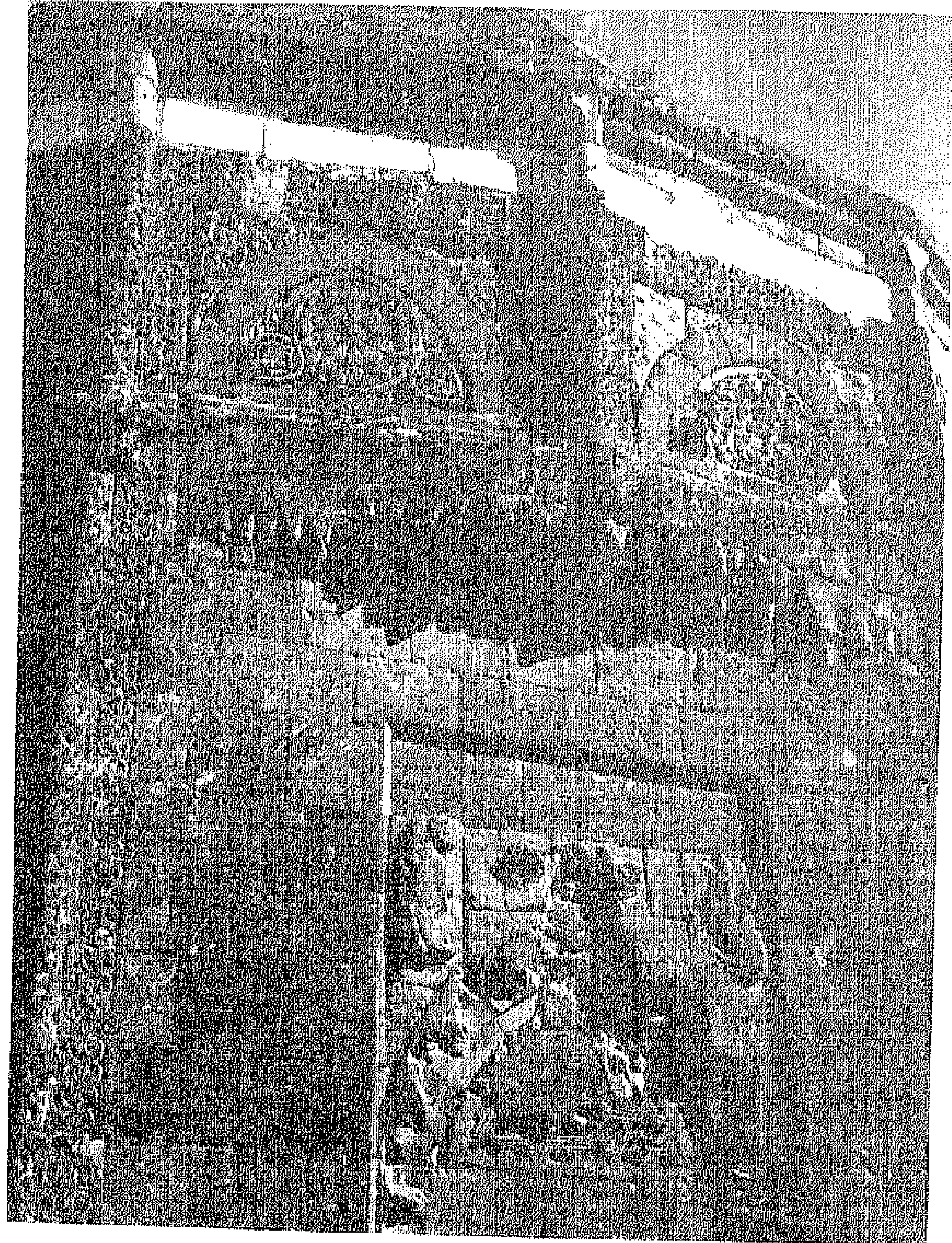




ضريح خودابنده بالأناضول (١١٨)



أقيم هذا الضريح للأميرة خودابنده ابنة السلطان أولجايتو أحد سلاطين الإيلخانات ، غير أنه جاء مخالفاً كل التقاليد المعمارية السائدة فى إيران فى ذلك الوقت . وهو واحد من النماذج المتأخرة لهذا الطراز من المقابر فى الأناضول ، ويمتاز بغنى زخارفه . وتدلنا الأفاريز التى تثقلها المقرنصات والتى طوّقت أعلى البناء وأسفله على مدى ماكان يتسم به الذوق السلجوقى من غرابة وشغف بقلب النظام التقليدى للعناصر المعمارية ووضعها فى غير مواضعها . ومع أن حشوات الزخرفة المركّبة على مسطّحات البناء جاءت ضحلة العمق إلا أنها تكشف عن أن الصُّناع كانوا لا يزالون على مستوى عال من الإجادة والبراعة . وتنفرد هذه المقبرة السداسية الأضلاع بنافذة فى كل واجهة من واجهاتها الستة متسقة مع سياج من القضبان الحجرية الأنيقة ، كما تزخر بنقوش زخرفية تمثل حوريات البحر ، والمرأة العُقاب « هاربى » أو أسوداً قد نهضت على قوائمها الخلفية . وأهم ما يسترعى انتباهنا فى هذا البناء الغريب أن منطقة الإنتقال فوق الواجهات الستة تحتوى على بروزات مثلثة مستندة إلى مقرنصات من أسفلها حوّلت المسدس إلى إثنى عشر ضلعاً . وقد شُيّد السقف الجمالونى العلوى من ستّ أضلاع ، محمَّلاً على هذه البروزات التى تتوسط الواجهات الستة مما أضفى على التصميم المعمارى حركة ديناميكية . وقد أحيت المثلثات البارزة أسطح واجهات المبنى الستة ، ولعلها ترمز بحشواتها الزخرفية المعقودة فوق المقرنصات ، ومن تحتها النافذة إلى العينين والأنف والفم فى وجه الإنسان (لوحات ٢٧٨ ، ٢٧٩) .



لوحة ٢٧٨ – ضريح خودابنده . يبين الأضلاع الستة السفلى تعلوها البروزات المثلثة فى كل ضلع من أضلاع المسدس . وقد ركبت أضلاع السقف الجمالونى الستة على رؤوس نتوءات هذه البروزات المثلثة وليس على أضلاع المسدس نفسه كما هو المتوقع .

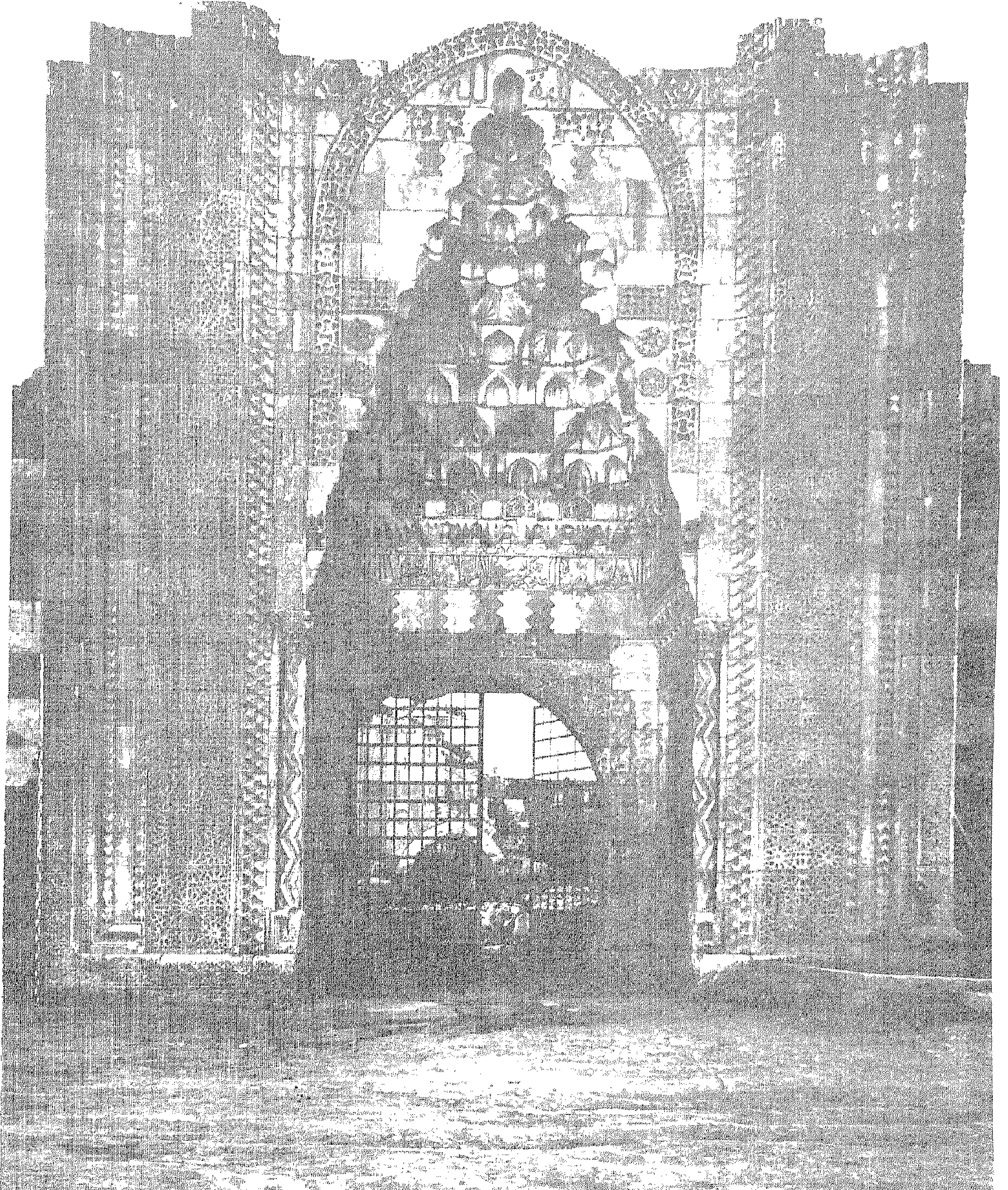
بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومى بأنقرة

لوحة ٢٧٩ – ضريح خودابنده : البروز المثلث المستند إلى المقرنصات ، ركّب عليه ضلع الجمالون العلوى المسدس .

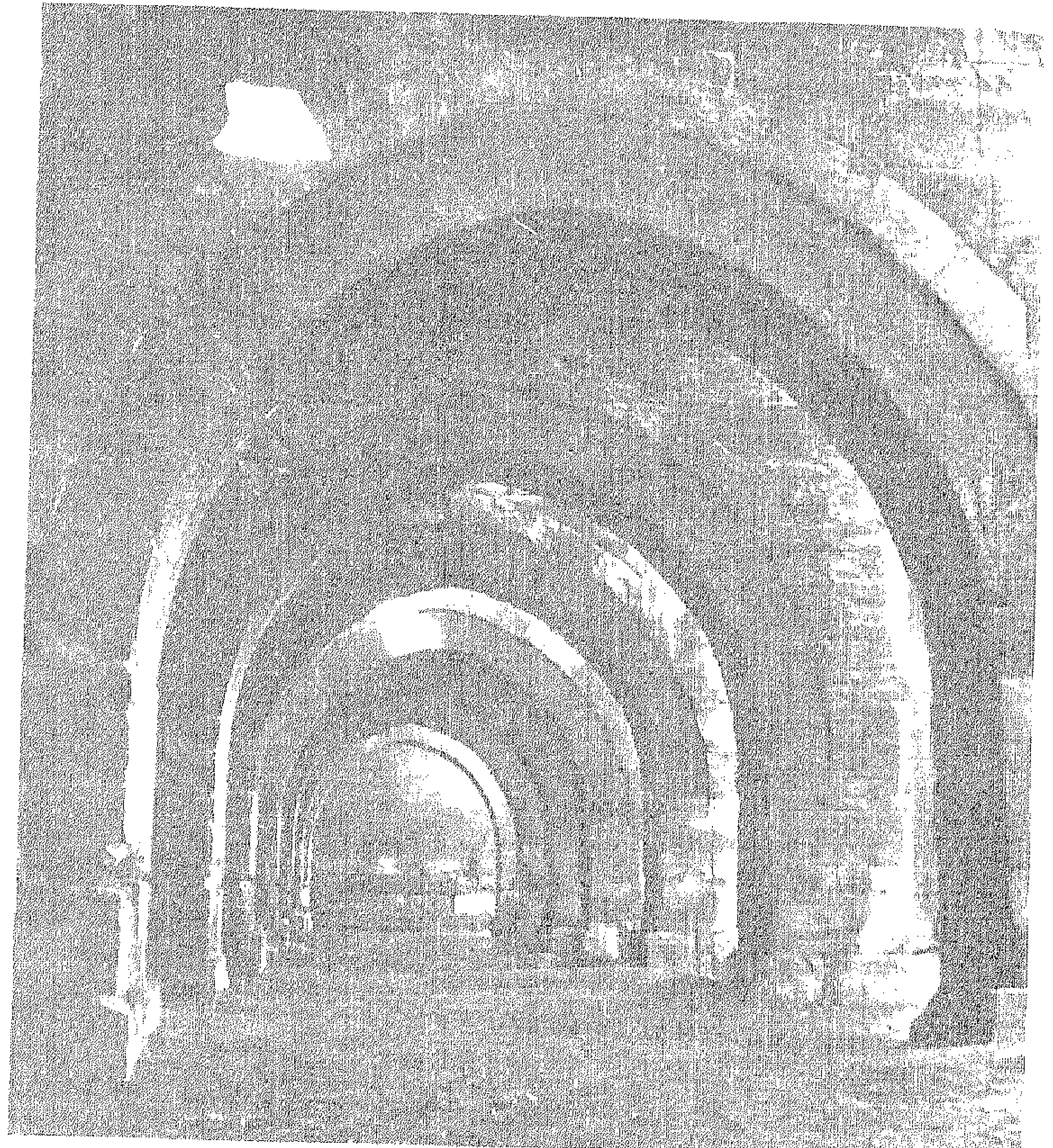
بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومى بأنقرة .

سلطان خان بالأناضول (١١٩)

يُعدّ هذا البناء أفخم ما نعرفه من الخانات المخصصة لنزول القواقل فى منطقة الأناضول . ويتألف من فناء ذى عقود من المرجح أن يكون قد استخدم حظيرة للدواب



حاملة البضائع ، ثم قاعة من الحجر مسقوفة بقبو متقاطع يعلوها منور مقبب ، وللقاعة والفناء كليهما مدخلان فخمان . وتتصدر الفناء واجهة أقيمت فى أركانها دعائم مائلة لتقوية البناء تغطيها الزخارف مما يجعل المبنى كله يبدو أشبه بقلعة عسكرية . وإذا كان قد استخدم فيما بعد بالفعل قلعة فإن ذلك لم يدخل فى حسبان من قام ببنائه فى مبدأ الأمر . ومؤسس هذا الخان هو علاء الدين كيقباذ الأول (حكم بين سنتى ١٢٠٠ و ١٢٣٧) ، وقد أقام خاناً سلطانياً آخر فى نفس السنة على مقربة من قايسين . ويشترك هذان البناءان مع خان أغزيقره (بنى بين سنتى ١٢٣٦ و ١٢٤٦) القريب أيضاً من آق سراى فى أنه قد ألحق بالفناء ما يعرف باسم «الجهار طاق» ، وهو مبنى صغير ذو طابق علوى يحتمل أن يكون قد أعد للصلاة ، ولو أن تاڤرنييه يروى أن خانات القوافل التى بنيت فى إيران فى العصور اللاحقة (١٢٠) كانت تحتوى على قاعة مشابهة فى وسط الفناء تستخدم جوسقاً فى أوقات اشتداد حرارة الصيف لإيواء الزائرين النبلاء أو الوجهاء أو المسافرين الذين لا يحتملون الحرارة الشديدة (لوحة ٢٨٠ ، ٢٨١ وشكل ٦٦) .



لوحة ٢٨٠ – سلطان خان آق سراى بالأناضول . المدخل الفخم ١٢٢٩ م . بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومى بأنقرة .

كانت الحضارة الإسلامية نابضة بالحركة ، فكلا العرب وغيرهم من مسلمى أواسط آسيا من أصول بدوية ورثت حب الترحال . وكانت جيوشهم دائبة التنقل ، ولا يتردد علماؤهم وفقهاؤهم وطالبو العلم منهم عن السفر الطويل للجلوس الى أساتذة أجلاء يلقنون عنهم ، كما اعتمدت ثروات المدن على نقل السلع إلى مسافات بعيدة ، فضلا عن أن دين الإسلام قد فرض على المؤمنين فريضة الحج إلى مكة المكرمة .

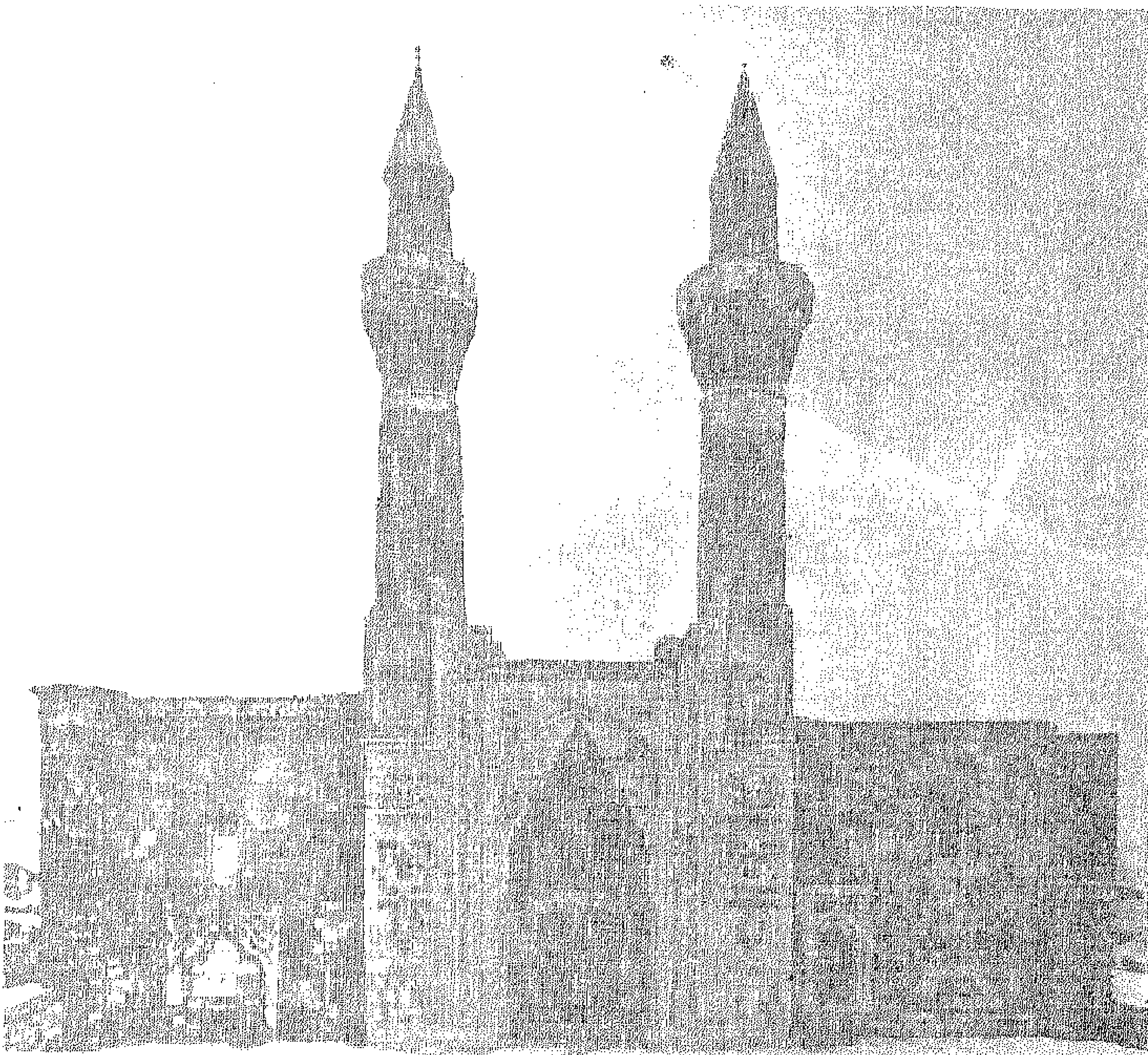
وفى الظروف الصعبة والتضاريس الشاقة المنتشرة عبر البلاد الإسلامية كان ثمة نوعان من الرحالة هما التجار والحجاج فى حاجة إلى أكثر من مكان للراحة والمأوى خارج المدن والبلدان ، الأمر الذى أدى إلى إنشاء سراى القوافل على الطرق الرئيسية حيث يستطيع المسافرون ودوابهم أن يلقوا الأمان أثناء الليل وحيث يضمنون حاجتهم من الطعام والمياه . وكانت هذه المنشآت دوما رمزا لأمجاد الحاكم أو الدولة أو أحد الأثرياء الذين ينفقون عليها . وأروع هذه المنشآت فى تركيا هما خانا سلطان خان فى الطريق إلى قونية أنشأهما علاء الدين قيقباظ فى صدر القرن ١٣ .

والزخارف الرائعة والتباين بين الحجر المنحوت بعمق والحجر المسطح هما سمة الفن السلجوقى . ألا ما أشبه المدخل بفتحته المدببة بما يحويه من عقد المقرنصات بشكل الخيمة ، ذلك المأوى التقليدى لقبائل السلاجقة فى موطنهم الأصلى بأواسط آسيا .

لوحة ٢٨١ – سلطان خان آق سراى بالأناضول : عقود الفناء المحيطة بالصحن . بإذن من وزارة التعليم القومى بأنقرة .

مدرسة چوك بالأناضول (١٢١)

يمثل هذا المبنى بمنارتيه إحدى الروائع المعمارية التى أنشأها السلاجقة فى منطقة الأناضول ، ويعد نموذجاً للمدارس ذات الإيوانات الأربعة . فثمة فناء مستطيل يتوسط البناء ، ويقع الإيوان الرئيسى وإيوان المدخل متواجهين كل منهما فى منتصف أحد الضلعين القصيرين للمستطيل ، فى حين يقع الإيوانان الآخران فى منتصف الضلعين الطُّوليّين . وقد استخدم فى بنائها الرخام الأبيض والأسود ، أما زخارفها ذات النقوش البارزة فهى تمثل الطابع السلجوقى المعمارى الذى نراه فى بوابة المدخل تحيط بها إطارات متراجعة من الزخارف مختلفة الحليات ، يعلوها سديل من المقرنصات تكتنفه كوّات جانبية رشيقة . وقد ظهر هذا النمط الخاص من الحليات المعمارية الزخرفية لأول مرة على الأرجح فى أرضروم فى منتصف القرن الثالث عشر ، ثم انتقل إلى كرمان عاصمة إحدى الإمارات التركمانية ، وانتشر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ويعتقد بعض المؤرخين أن هذا الطراز نقل بحذافيره إلى القاهرة المملوكية حيث تتشابه واجهة مدرسة جوك مع واجهة مدرسة السلطان حسن فى التكوين االعام وفى بعض العناصر الزخرفية ، إلا أن هذا التشابه يقتصر على بعض الزخارف فحسب مثل المربعات التى تتوسط أجناب المدخل ،



لوحة ٢٨٢ – واجهة مدخل مدرسة جوك

ووجود المقرنصات التى تعلو تجويف المدخل . وما من ريب فى أن صفاء التكوين المعمارى فى مدخل السلطان حسن وتصميم باقى عناصره فى توازن جلىّ مذهل يعكس عبقرية المعمارى المصرى فى تناوله لعناصر المبنى من الناحيتين التحليلية والتركيبية .

وليست العبرة فى تصوّرى فى تشابه العناصر بقدر ماهى فى تناول الفنان السلجوقى والفنان المصرى لنفس فكرة التصميم التى تكشف عن طابع كل منهما . ونلحظ فى تصميم الواجهة انحسار ستارها عن قاعدتى المنارتين فى تركيب معمارى لطيف على عكس العمارة الإيرانية التى كان ستار الواجهة فى أغلب الأحوال يحجب قواعد منارتها . ومن أوجه الخلاف بين المدرسة الأناضولية السلجوقية ومدارس القاهرة ما نلاحظه من أن الأولى – على عكس الثانية – ليست موجهّة إلى اتجاه الكعبة فى مكة المكرمة مما يدل على أن بانيها لم يهدف إلى اتخاذها مسجداً للصلاة بشكل أساسى ، وكل ما نجده فيها غرفة صغيرة جانبية مخصصة للصلاة (لوحة ٢٨٢ وشكل ٦٧) .

جامع السليمانية فى استنبول وجامع السليمية فى أدرنة

عُرف سنان باشا أشهر المهندسين المعاريين الأتراك بأنه رجل متعدّد الكفاءات ، ذو عزيمة ماضية وقدرة فريدة على العمل حتى قيل أنه قلما خلت مدينة فى تركيا من مسجد أقامه فيها . ولعله المهندس العثمانى الوحيد الذى نُسب إليه فضل بناء أثر عظيم يُعّد من روائع العمارة الإسلامية خارج استنبول وهو مسجد السنانية فى دمشق . وقد انفرد بقدرته على ابتكار الحلول يتغلب بها على ما يطرأ من مشكلات معمارية ، وإن لم تتصف عمارته بالتنوع . ويقدم مسجد « رستم باشا » وصقوللو محمد باشا فى استنبول (شيدا سنة ١٥٥٠ تقريباً) نموذجاً لطريقة بناء مسجد على أرض ذات مستويين أو مستويات مختلفة . ولقد بهرت كنيسة « أيا صوفيا » فى القسطنطينية أنظار العثمانيين ، وتملكت سلاطينهم رغبة ملحّة فى أن يقيموا فى عاصمتهم ما يزهون به على تلك الكنيسة ، حتى يمكننا أن نعدّ المبانى التى تشتمل عليها استنبول العثمانية سلسلة من المحاولات المتعاقبة لمقابلة كنيسة أيا صوفيا . غير أن الأسس الهندسية المعمارية التى قام عليها بناء الكنيسة تختلف عن متطلبات الجامع ، إذ يحتذى تصميم الكنيسة البيزنطية تصميم الكنيسة الرومانسكية ذات المجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبيين ، بالإضافة إلى مسقطها الصليبى الشكل . ولما كان هذا التقسيم يتعارض مع قواعد صلاة المسلمين التى يصطف فيها المصلون سواسية بلا حواجز تميز مكانة كل منهم ، فقد تجنب المعمارى تقسيم الفراغ الداخلى بتنحيته البائكات الجانبية (٢٨٣ ، ٢٨٤) . وهكذا وفق العثمانيون فى تحويل فكرة التصميم الإنشائية للكنيسة البيزنطية كما أسلفنا بما يتيح توفير مساحة كبيرة مسقوفة تحمى المصلين من العوامل الجوية ، وبما يتفق

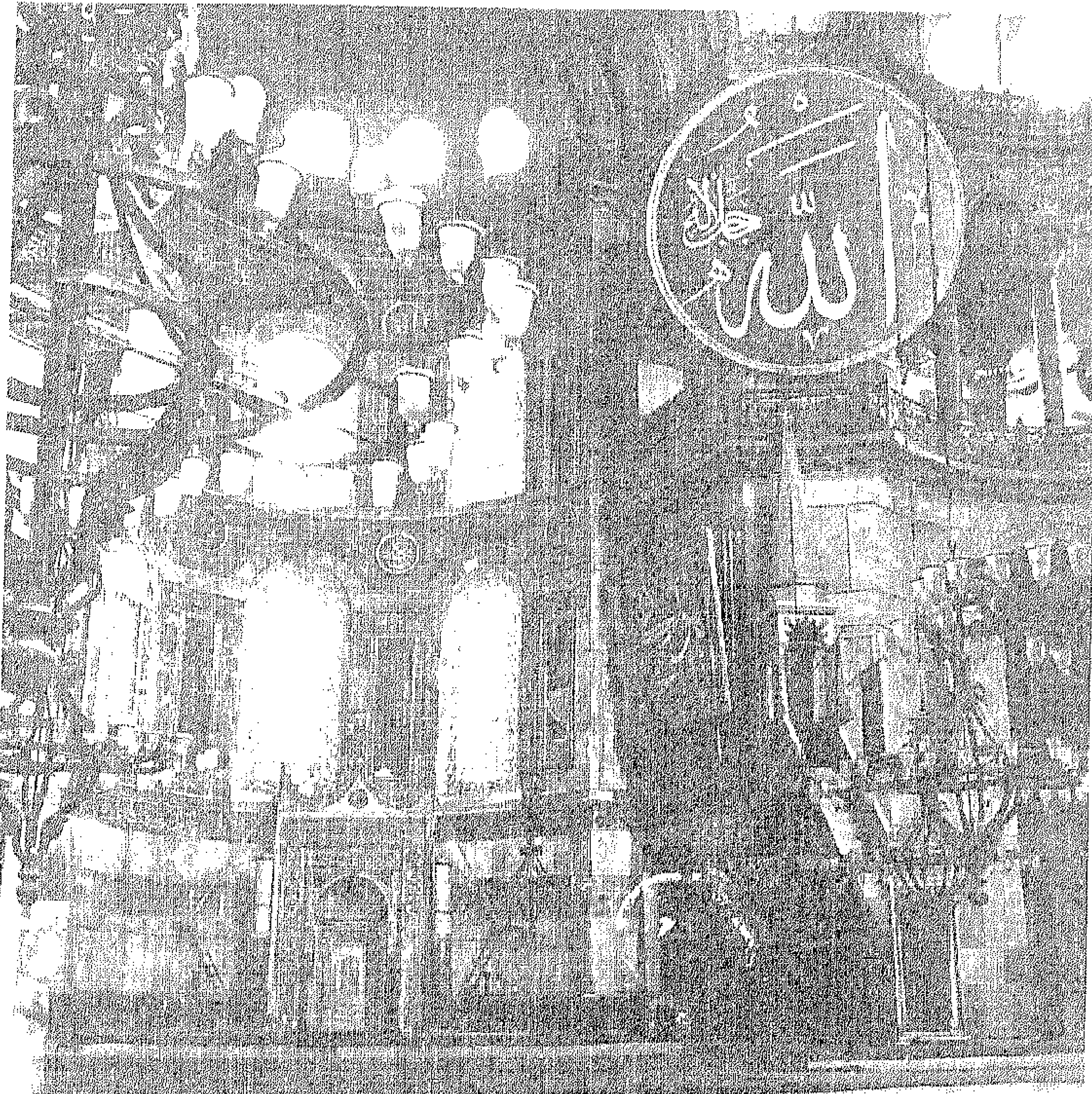
ومتطلبات تصميم الجامع طبقاً للشعائر الإسلامية ، فظهر فى مبانيهم هذا الصحن المركزى المربع الذى تعلوه قبة تستند إلى دعائم ضخمة ، وتحيط بها من كل جانب أربعة إيوانات مسقوفة بأنصاف قباب ترتكز على أربعة عُمُد ، تستند إلى الدعائم الأربعة الضخمة بما يجعل بيت الصلاة متصلاً . مثل جامع السليمانية باستنبول (١٥٥٠) (لوحات ٢٨٥ ، ٢٨٦ . ٢٨٧) ، ومثل جامع السليمية بأدرنة (لوحة ٢٨٨) الذى يتجلّى فيه التوافق الرائع بين مختلف أجزائه كالقبة والمآذن من حيث المقياس والتكوين المعمارى ، وقد خلا من العناصر الإضافية ذات المقاييس غير المتوافقة مع مقاييس الأجزاء الرئيسية الضخمة التى يزخر بها جامع السليمانية . ويسترعى انتباهنا فى مداخل هذا الجامع غرابة إفريز الشرّافات [العرائس] التى اتخذت شكل زخارف «الباروك» المفرطة ، كما نلحظ أن التركيب المعمارى للمدخل – أعمدة وعقوداً – يحتذى النهج الأوربى مما يجعل العقد «المدبب» الإسلامى يبدو دخيلاً وسط هذه التكوينات الغريبة عليه (لوحة ٢٨٩) .

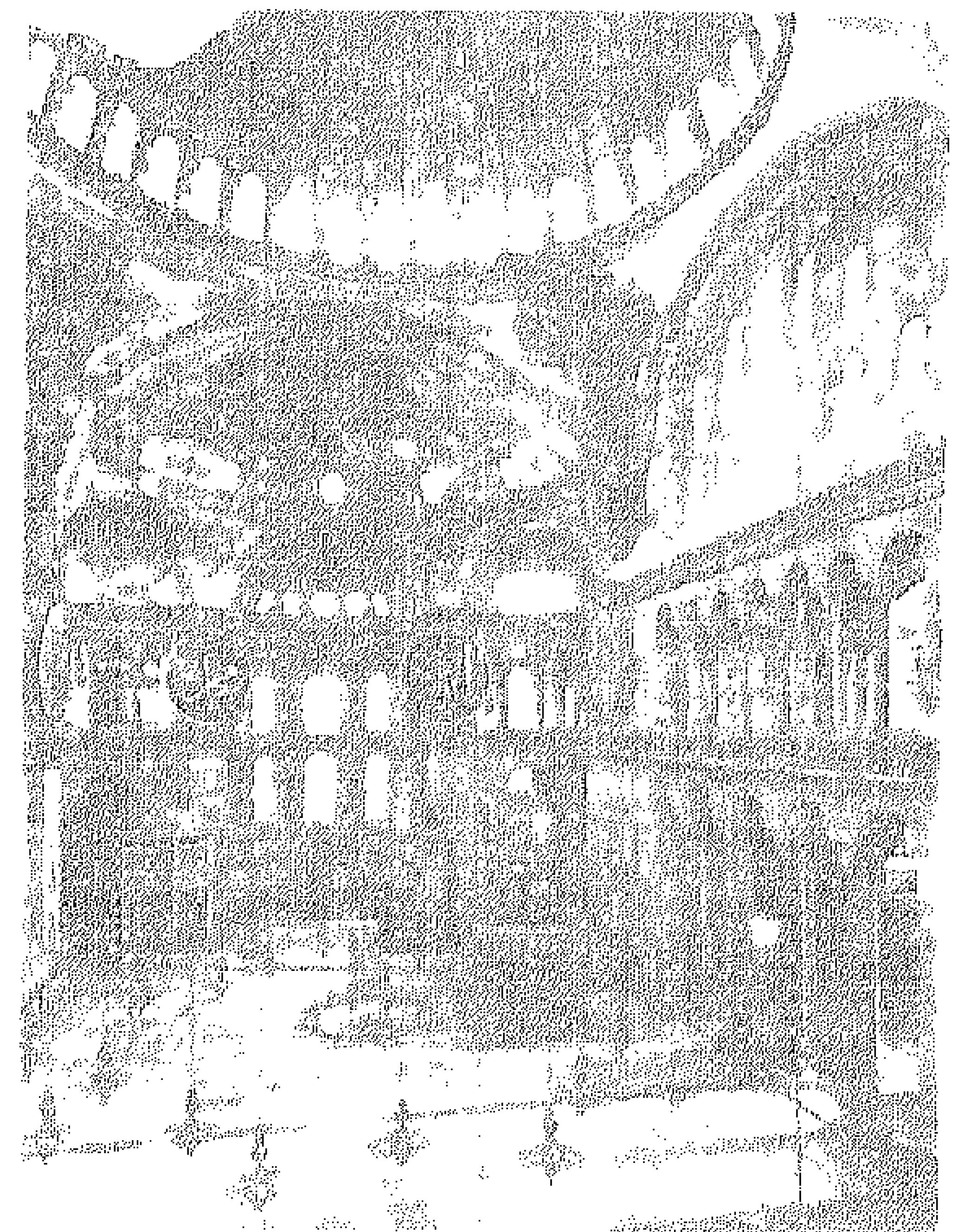
لوحة ٢٨٣ – جامع أيا صوفيا بإستنبول من الداخل

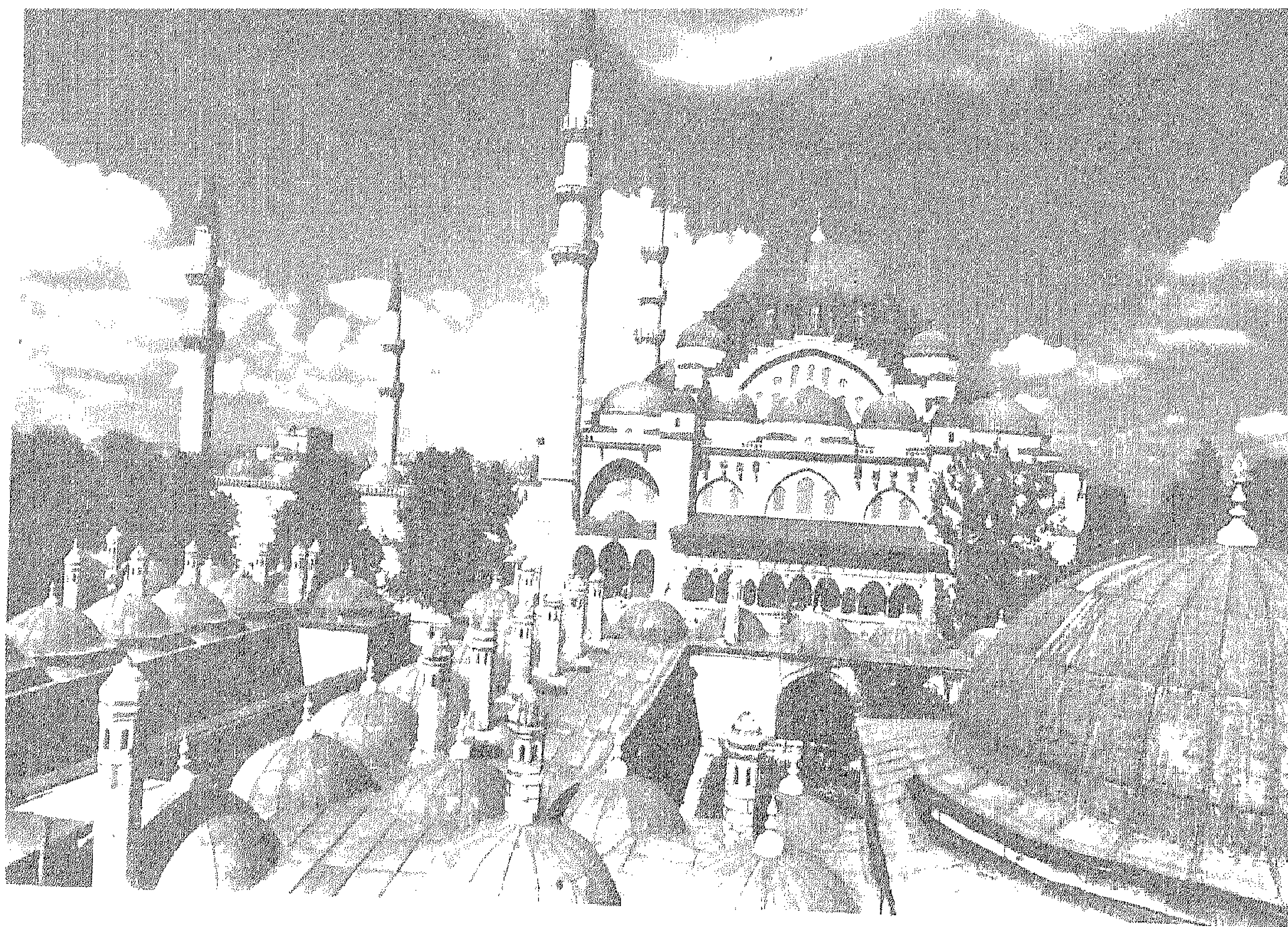
لوحة ٢٨٤ – جامع أيا صوفيا بإستنبول من الداخل .

لوحة ٢٨٥ – جامع السليمانية بإستنبول (١٥٥٠) لسنان باشا

لوحة ٢٨٦ – جامع السليمانية بإستنبول ، وقد بدت فيه البائكات – من الخارج – تعلوها الشرفات المسقوفة من ذات المقياس الصغير بالنسبة للأجزاء الرئيسية من المبنى .





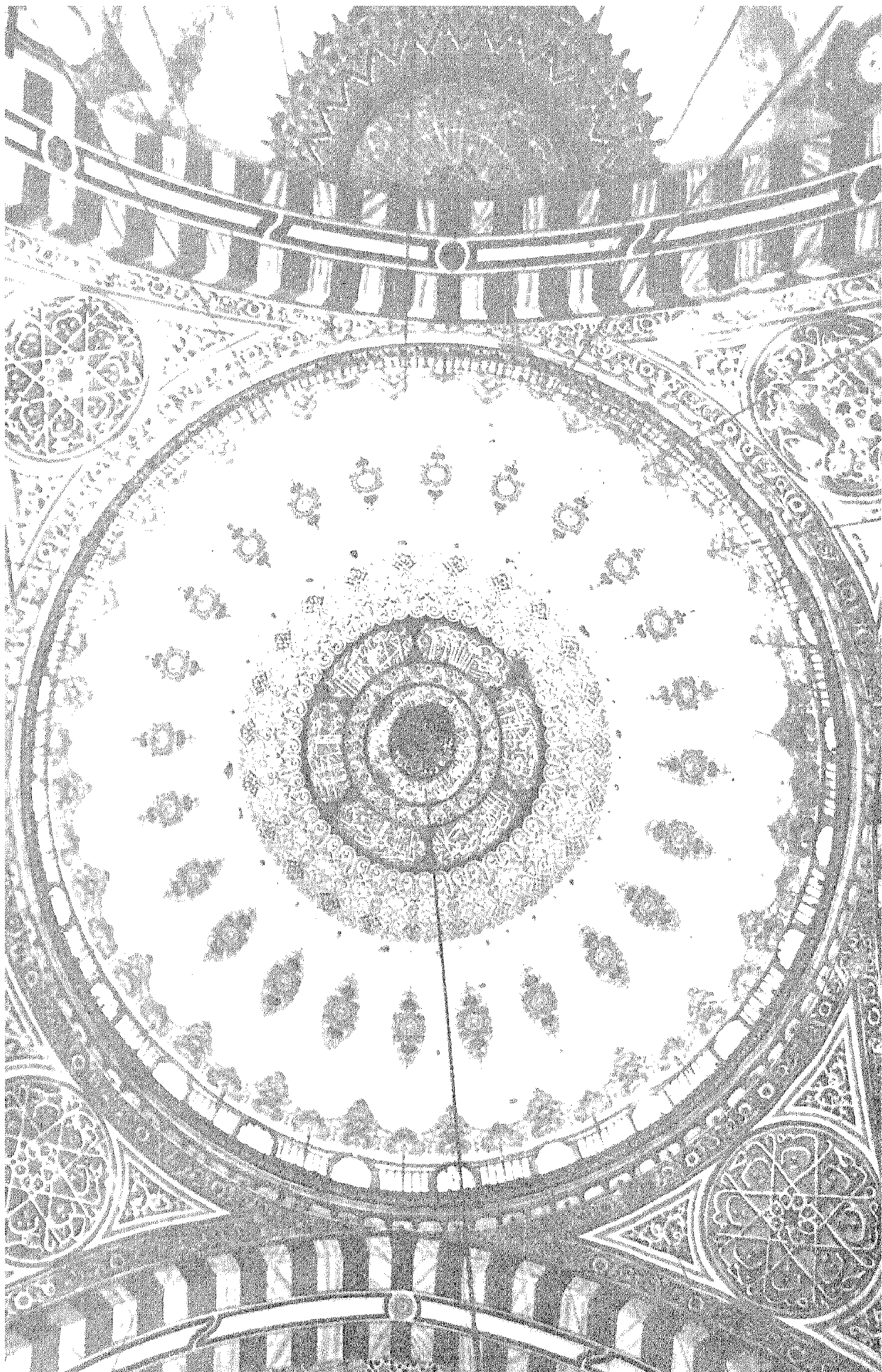




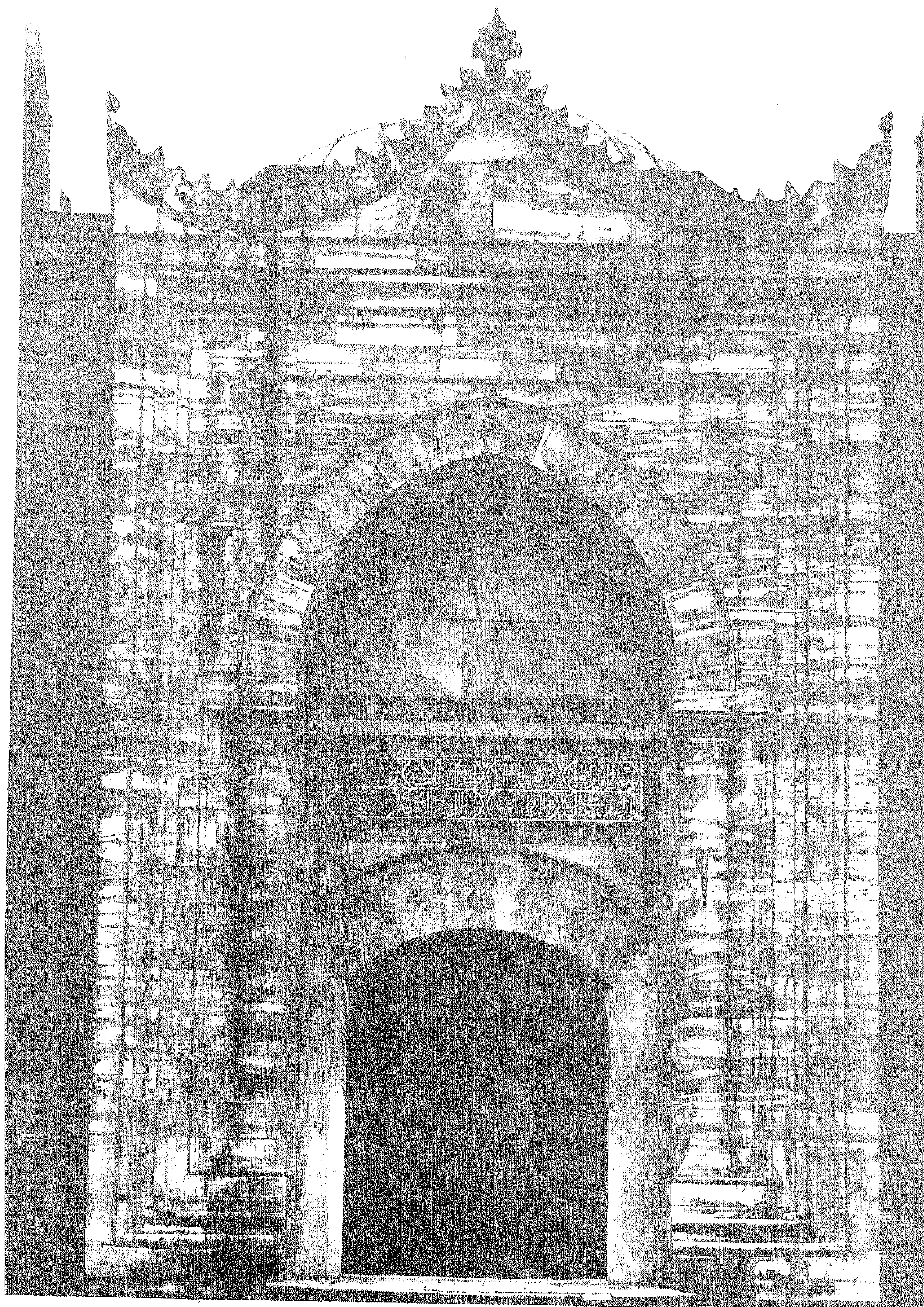
وإذ كانت القبة البيزنطية «كونا صغيراً» مقفلاً على ذاته فقد وفدت المآذن العثمانية لتعيد اتصاله بالسماء ، الأمر الذى يذكرنا بالرواية المنقولة عن الرسول محمد عليه الصلاة والسلام حين سأله أعرابى : «ما هى الحياة وما هو الأمل يا رسول الله ؟» فما كان من الرسول إلا أن رسم بعصاه دائرة على الأرض قائلاً : «هذه هى الحياة» ، ثم رسم خطاً مستقيماً من داخل الدائرة قاطعاً محيطها إلى خارجها وأردف قائلاً : «وهذا هو الأمل» . . . ولقد غدت المنارات المتميزة بالطول الشاهق والنحافة الشديدة تتخللها شرفتان أو ثلاث والتى بدأ ظهورها فى مستهل القرن الخامس عشر بمسجد المرادية بأدرنة من أهم معالم العمارة العثمانية حتى غدت تقليداً ملزماً مميزاً . وكانت واجهات المساجد العثمانية عادة من رخام موحّد اللون ظفروا به من غنائمهم خلال غزواتهم العديدة . وتميزت الزخارف والحليات المعمارية فى واجهات البناء بالبساطة والاعتدال إلى أبعد الحدود ، فى حين تأنقوا داخل البناء فى تزويده بالنوافذ الجصّية ذات الزخارف الزجاجية وطرز الكتابة البديعة والعقود ذات الصنجات واللون الأبلق (لوحة ٢٩٠) ، وفى تكسية جدرانه بزخارف البلاطات المزجّجة الذى اشتهر منه خزف مدينة إزنيك . وكانت الألوان المستخدمة – وهى فى الغالب الأحمر والأزرق والأخضر – وضّاءة لامعة ، مثلما نشهد فى لوحات البلاطات الرائعة التصميم التى تغشّى جدران جامع السليمية بأدرنة المترعة بأرق الألوان وأرهفها (لوحة ٢٩١) . وكانت الدولة قد احتكرت صناعة الخزف منذ سنة ١٥٢٠ وأنشأت لها «دار صناعة سلطانية» .

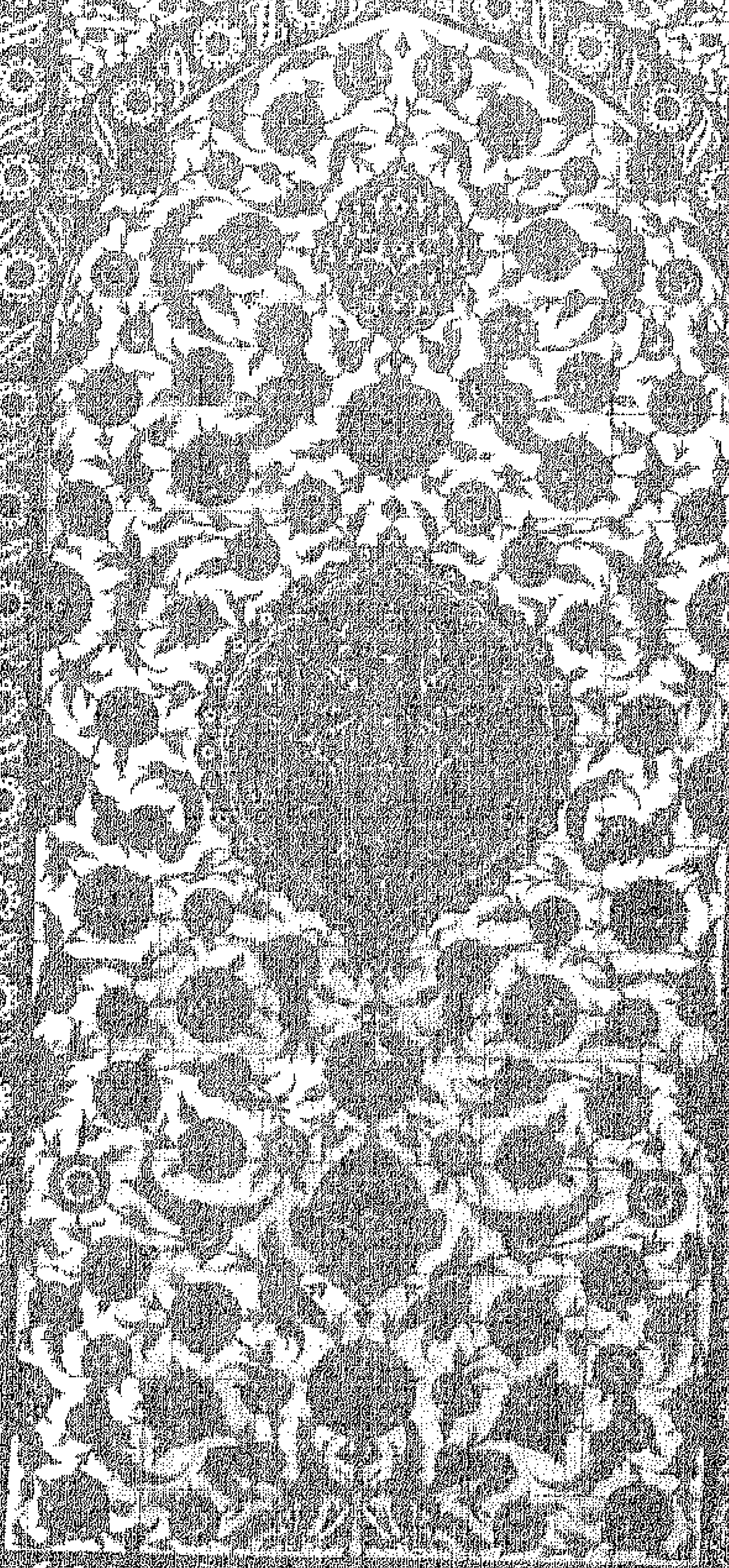
على أن العمارة العثمانية فى ولايات الإمبراطورية جاءت مخيبة للأمل لما قام به العثمانيون من حمل مهرة الفنانين والصناع من مختلف البلاد التى فتحوها على النزوح إلى استنبول . ونرى نموذجاً لتلك العمارة فى جامع السنانية ببولاق فى القاهرة ، وهو مسجد أقامه سنان باشا نفسه فى سنة ١٥١٧ ، وفيه نرى مزيجاً غريباً من التصميم الذى أصبح تقليدياً فى مساجد استنبول ومن العناصر والأساليب المعمارية الموروثة عن أواخر العصر المملوكى . ويبدو هذا الطراز المعمارى بوجه عام قاتماً مقبضاً للنفس وإن خفّف من هذا الأثر لون الرخام الفاتح وبريق حشوات البلاط ، ويتضح من الوهلة الأولى افتقاده الأصالة ووحدة الطابع التى نراها فى المساجد العثمانية باستنبول (لوحات ٢٩٢ ، ٢٩٣ وشكل ٦٨ ، ٦٩) .

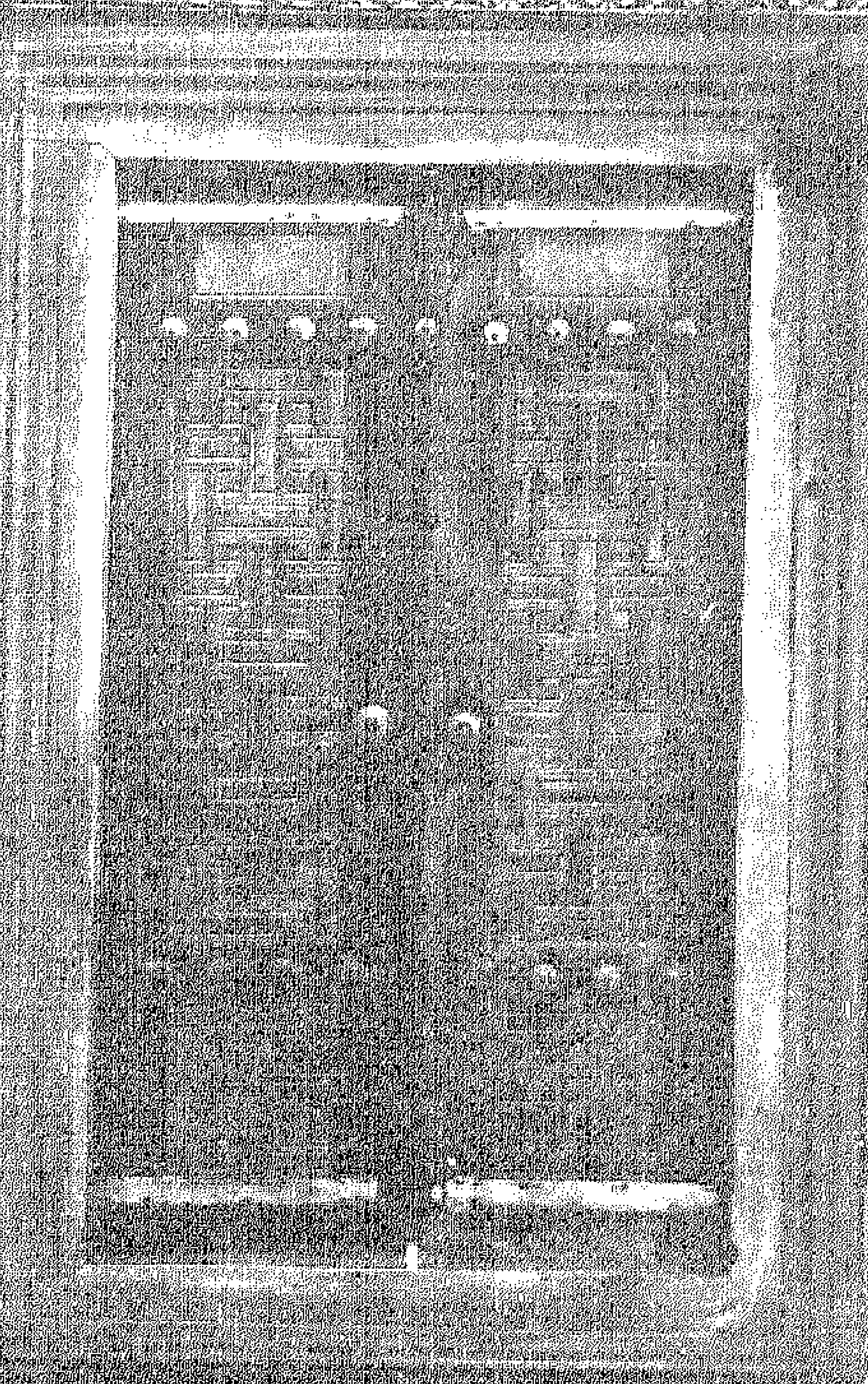
لوحة ٢٨٧ – مسجد السليمانية بإستنبول . وتوضح الصورة طريقة تسقيف الإيوانات بقبة مركزية ترتكز على أربعة أكتاف تحيط بها أربعة إيوانات مسقوفة بأنصاف قباب تستند على أربعة عقود تحت قاعدة القبة المركزية بما يجعل مساحة بيت الصلاة متصلة .

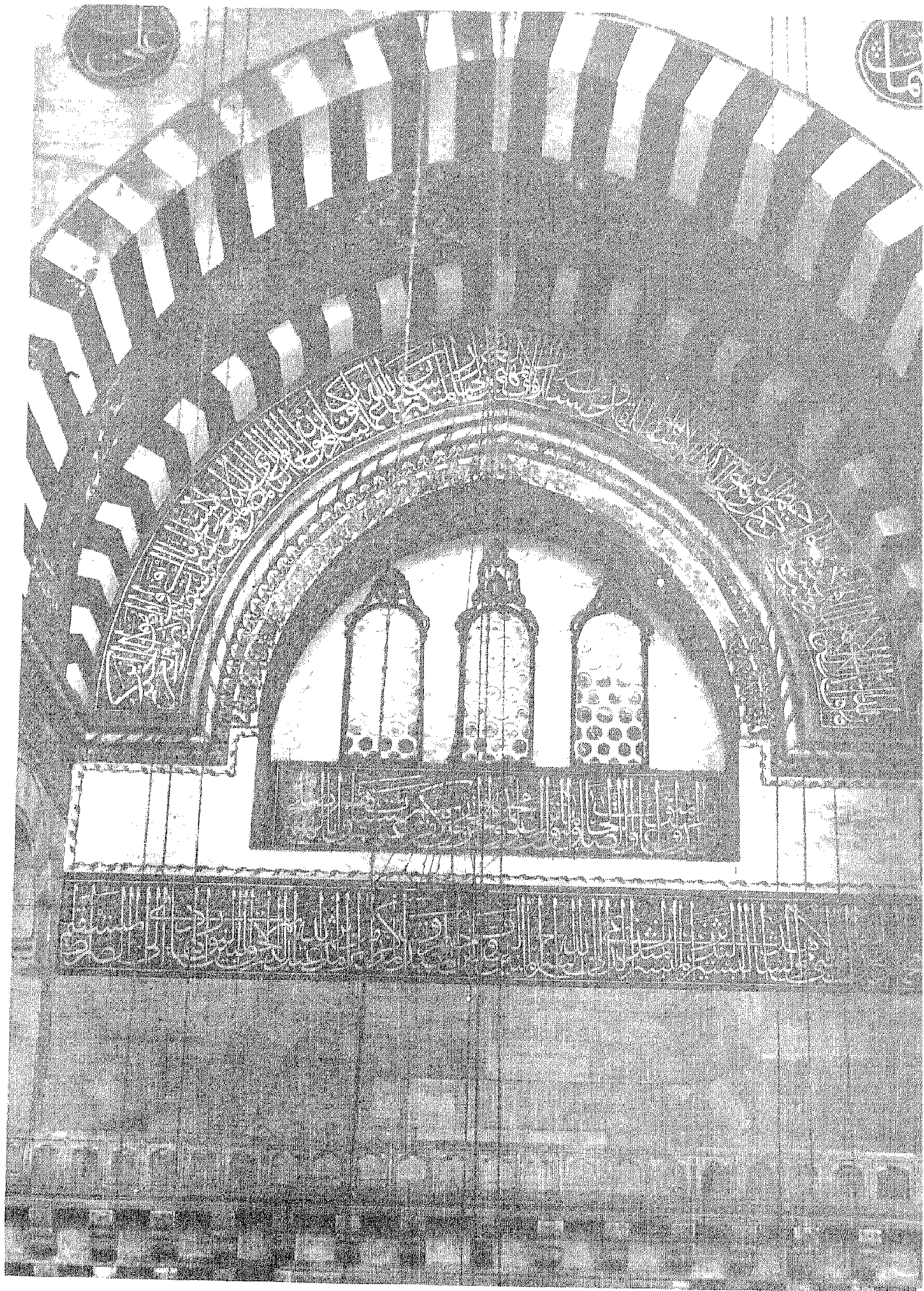


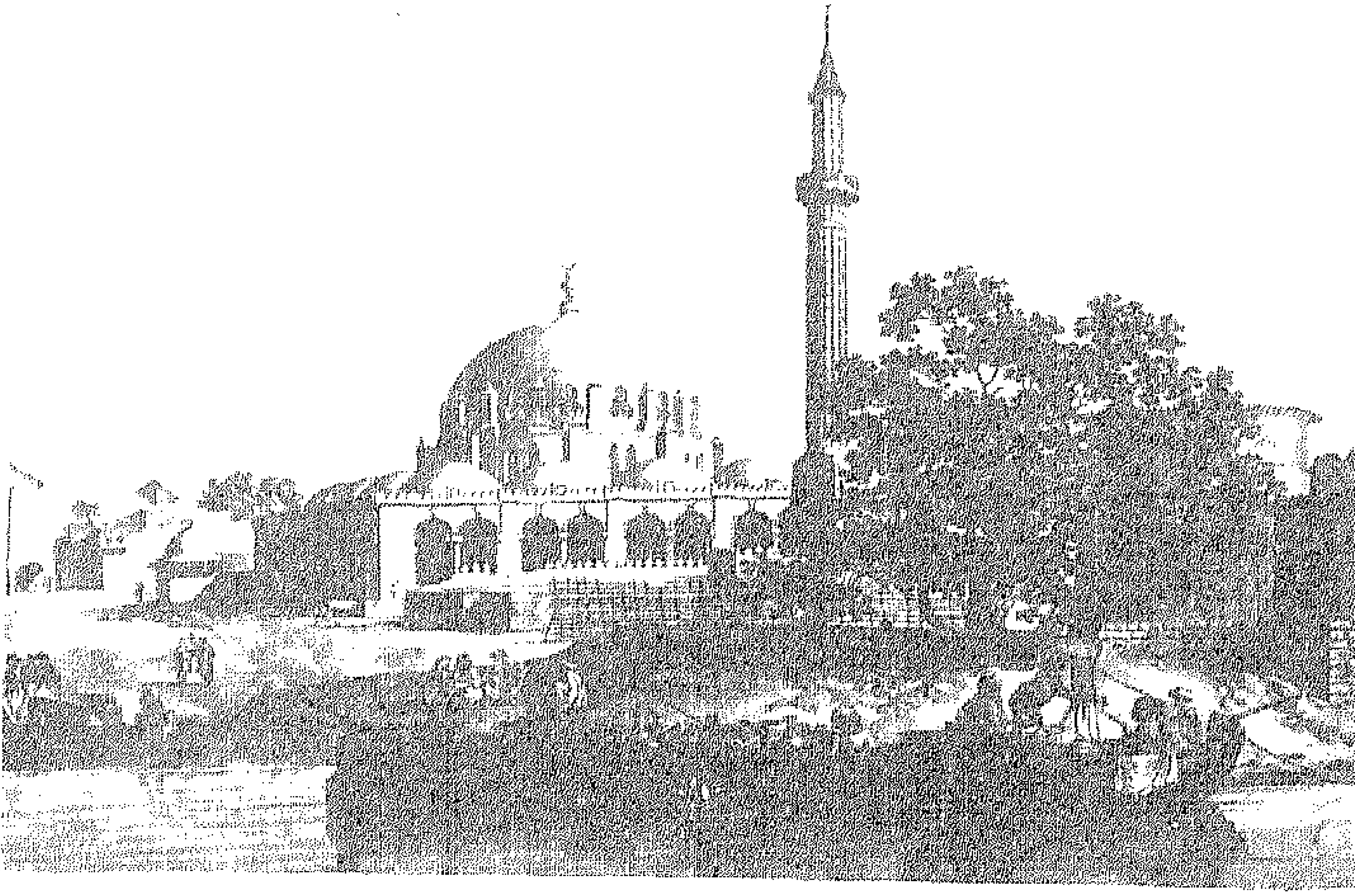


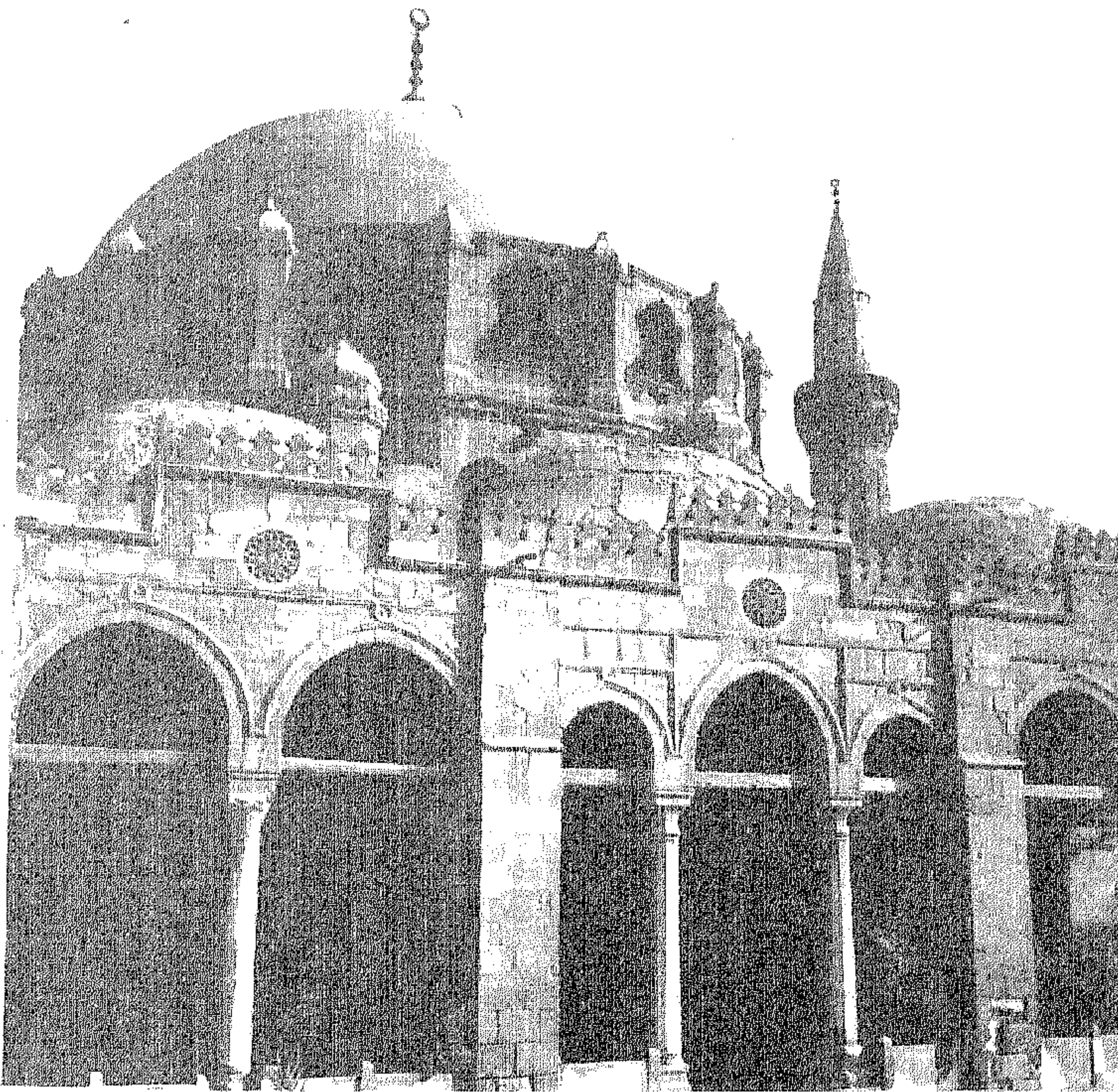




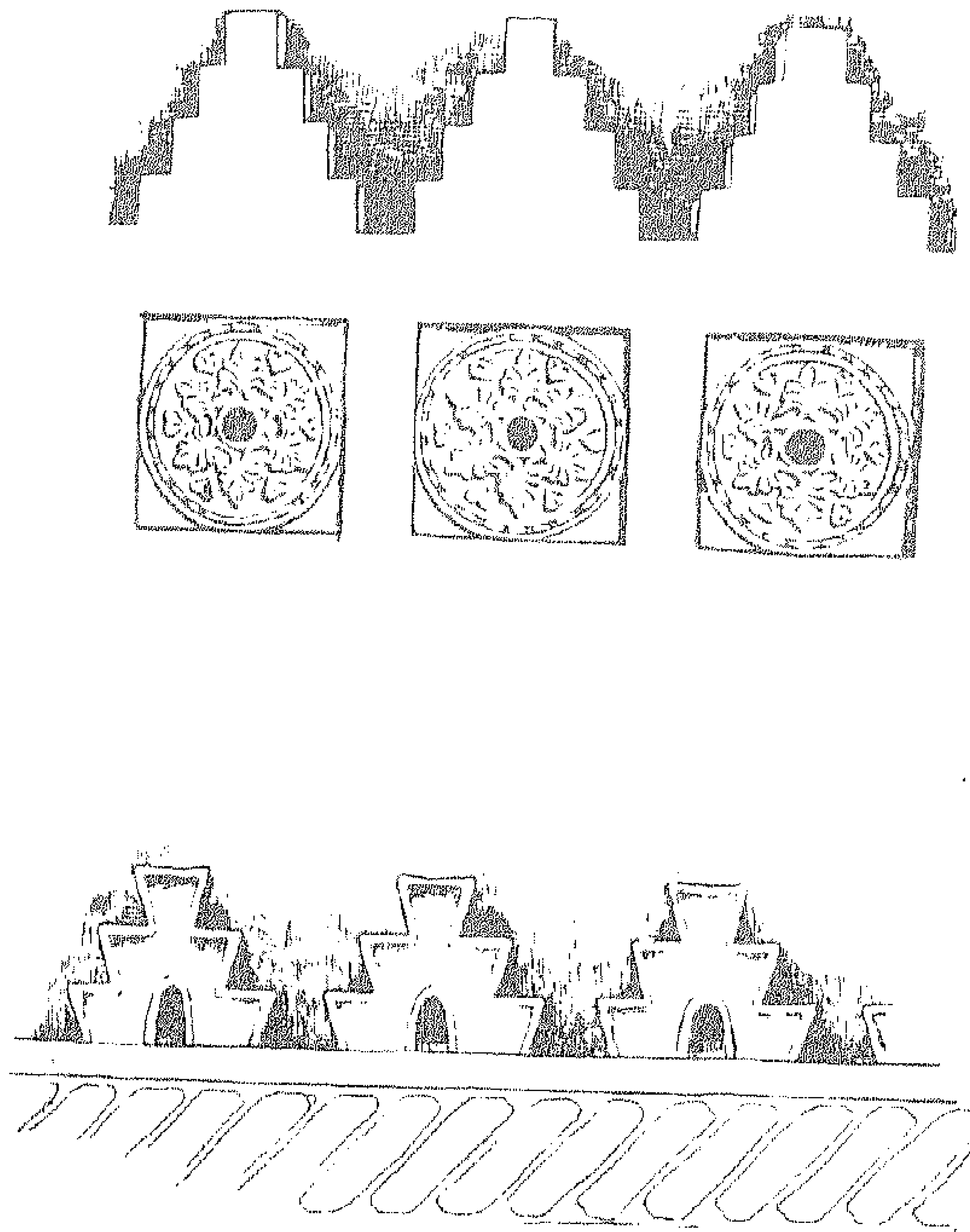




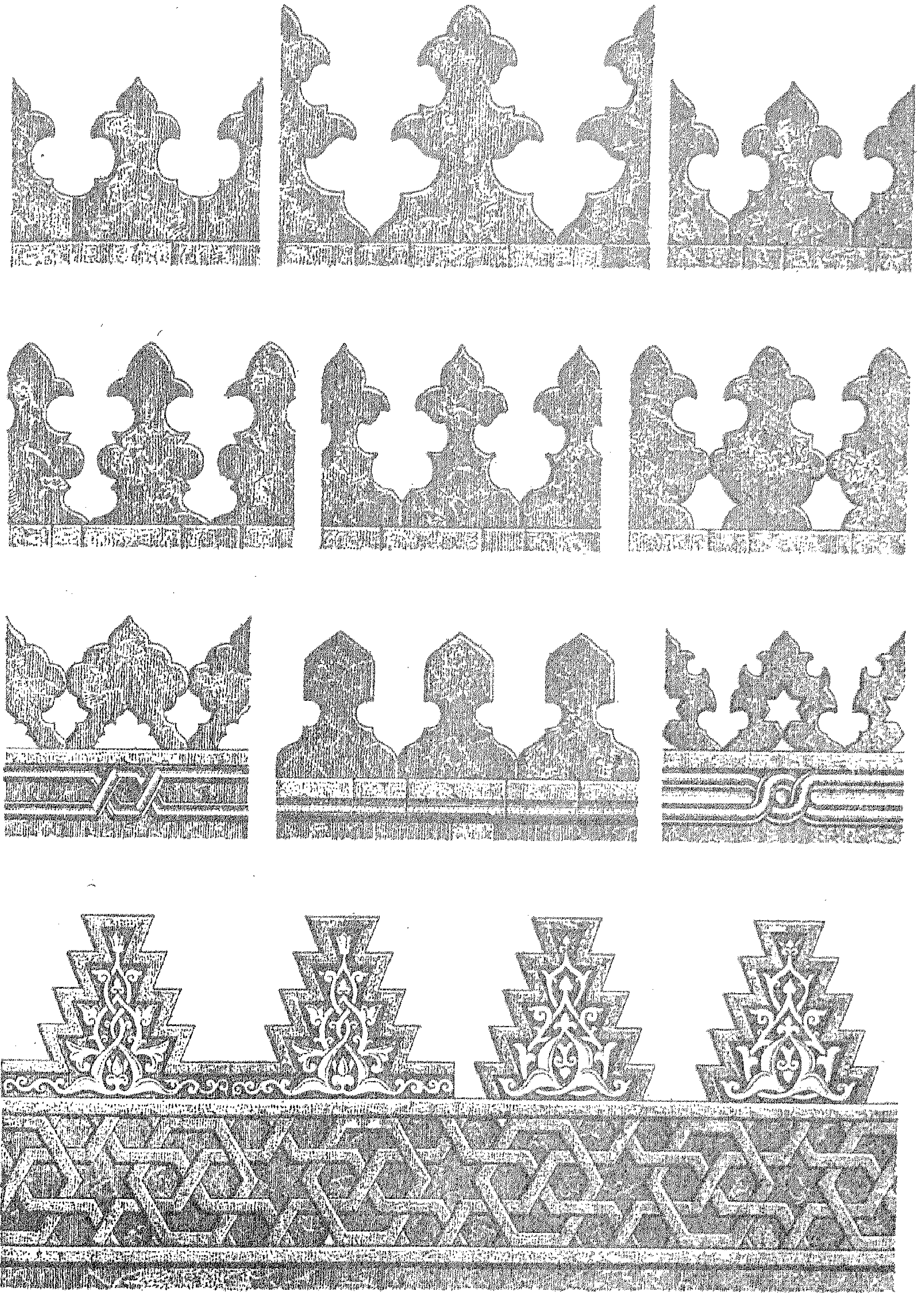




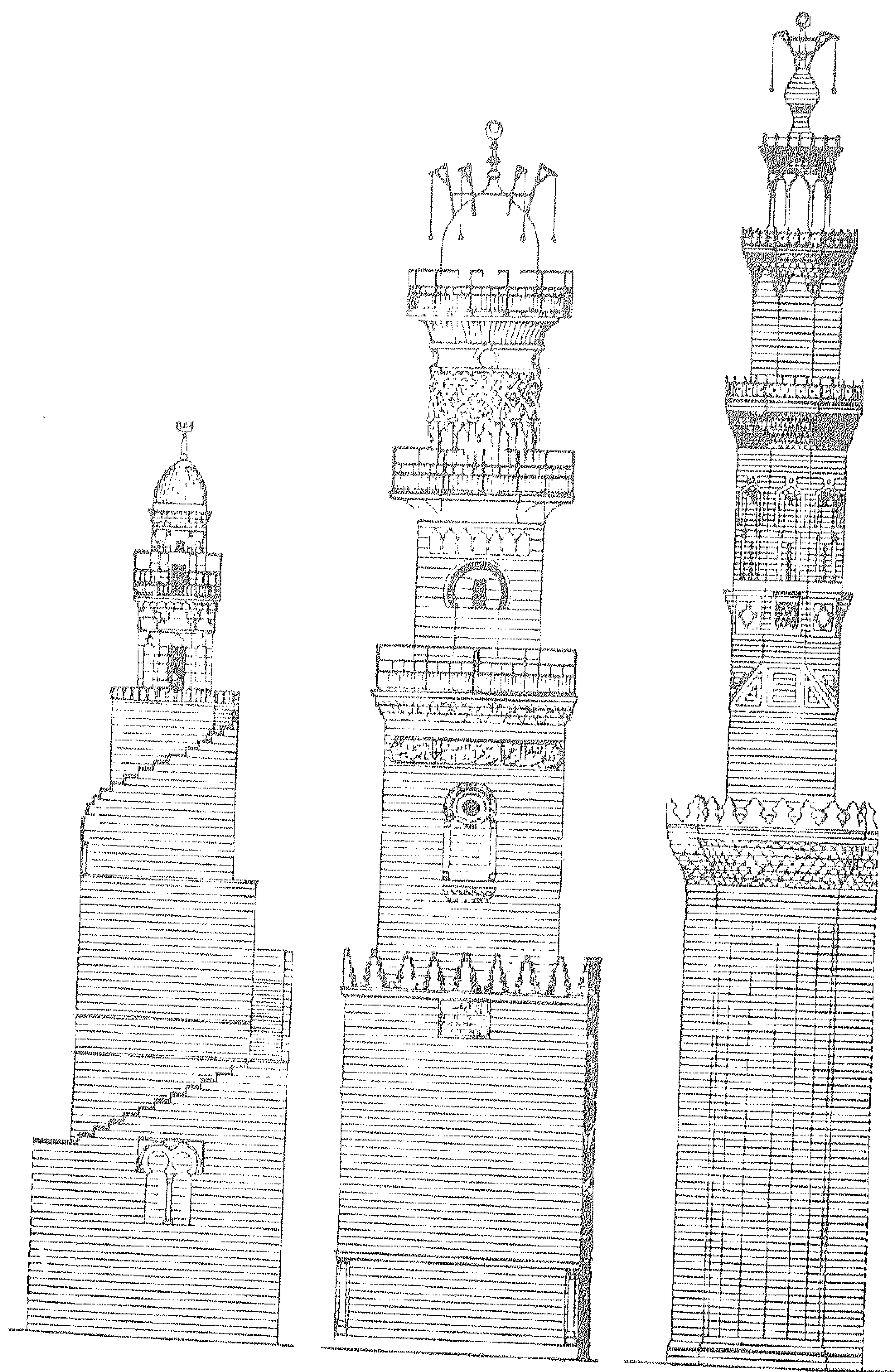
لوحة ٢٨٨ – جامع السليمية بأدرنه لسنان باشا .
لوحة ٢٨٩ – أحد مداخل جامع السليمية بأدرنه .
لوحة ٢٩٠ – لوحات البلاطات المزججة التى تتحلى بها جدران جامع السليمية .
لوحة ٢٩١ – جامع السليمية بأدرنه ، وقد بدت النوافذ الجصية ذات الزخارف الزجاجية وطرز الكتابة والعقود ذات الصنجات واللون الأبلق .
لوحة ٢٩٢ – جامع سنان ببولاق [لوحة محفورة عن كتاب « وصف مصر »] .
لوحة ٢٩٣ – جامع سنان ببولاق . بمقارنة هذه الصورة بالرسم المحفور الوارد بكتاب « وصف مصر » نجد اختلافا بينا بين نوع الشرافات والعقود . ترى هل تراخى الرسام وهو يسجل هذا الأثر فبسّط ما وقعت عليه عيناه ؟



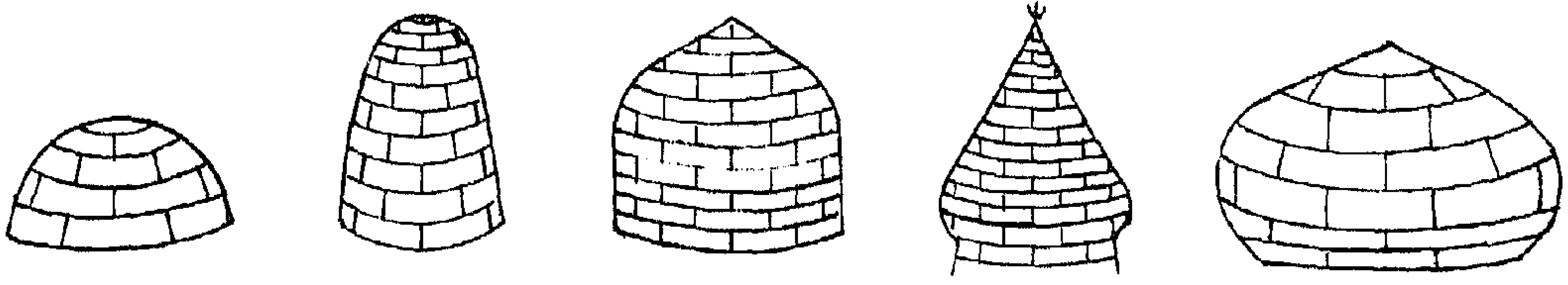
شكل ١ ، ٢ سامراء – شرافات ذات أسنان رأسية ، وشرافات ذات أسنان مائلة ، .
ويسترعى الانتباه فكرة محاكاة شكل الفراغات الواقعة بين الشرافات وبين كتلة الشرافات نفسها



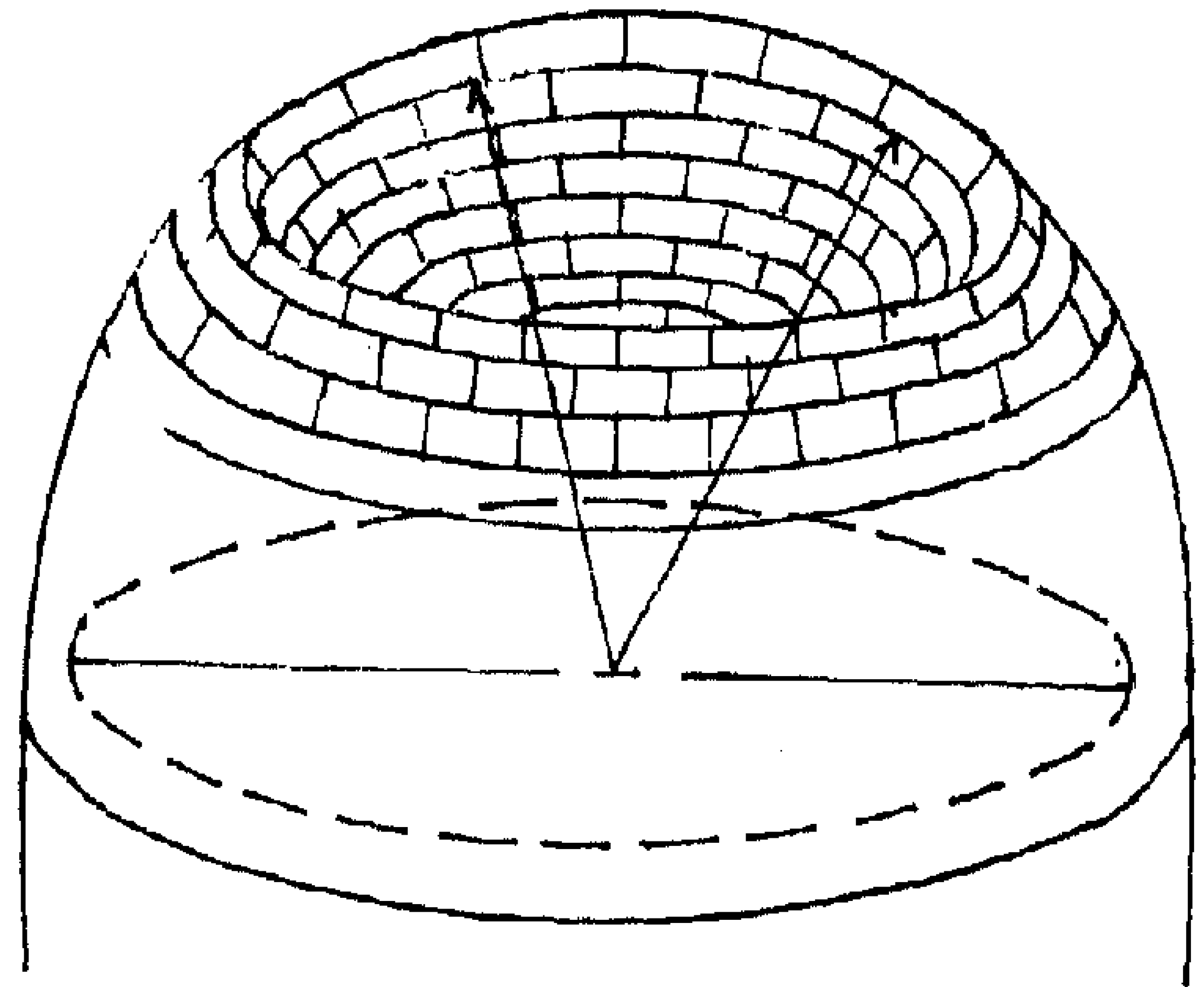
شكل ٣ – شرافات [عن بريس دافن].



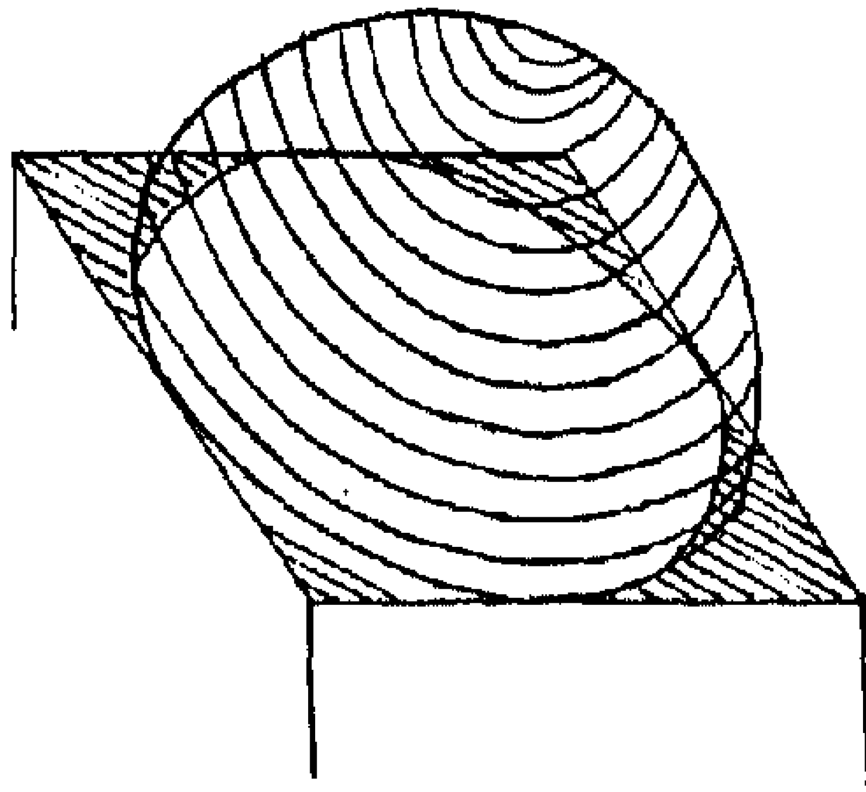
شكل ٤ – المآذن [عن بريس دافن].



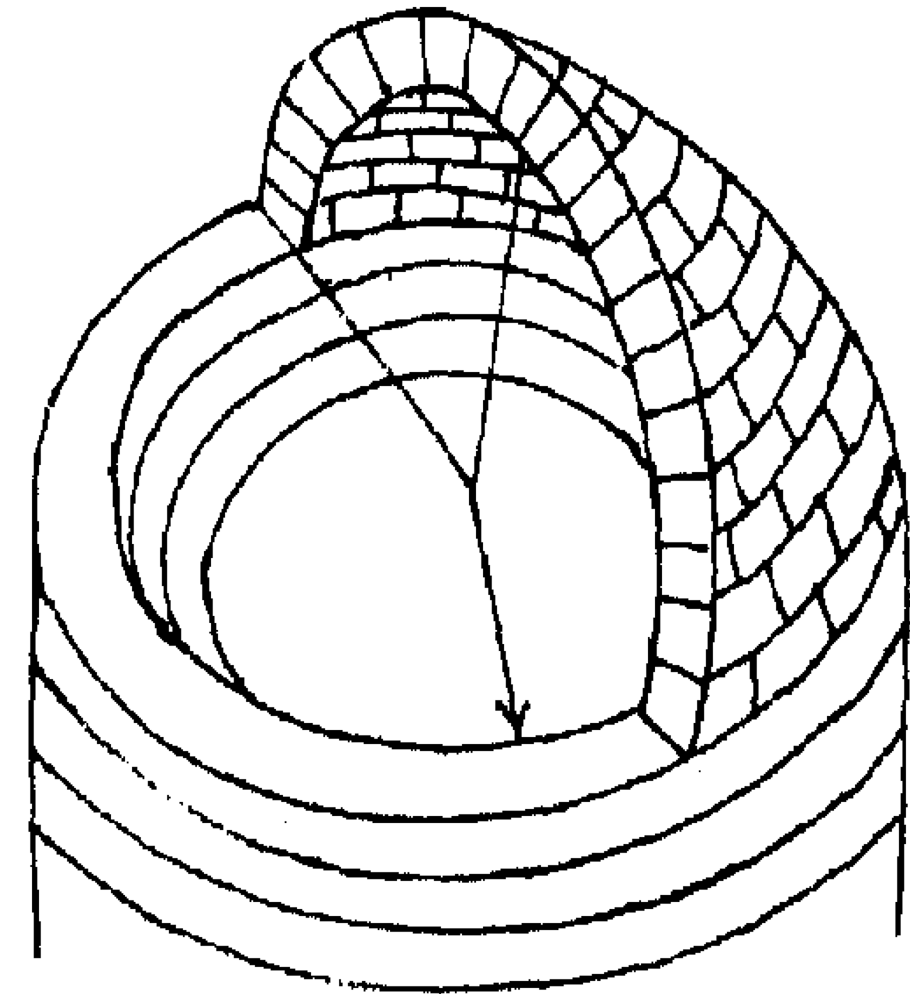
شكل ٥ – أشكال القباب :
١ – بصلية . ٢ – مدببة . ٣ – مخموس ٤ – قطاع مكافئ . ٥ – كروى



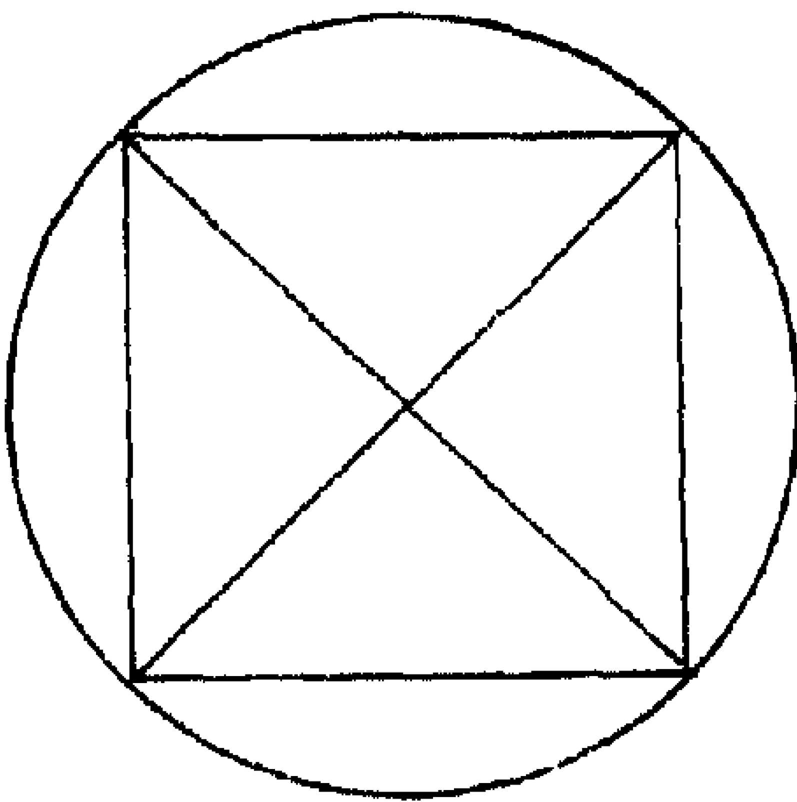
شكل ٦ – قبة على مسقط أسطوانى (دائرى) الشكل .



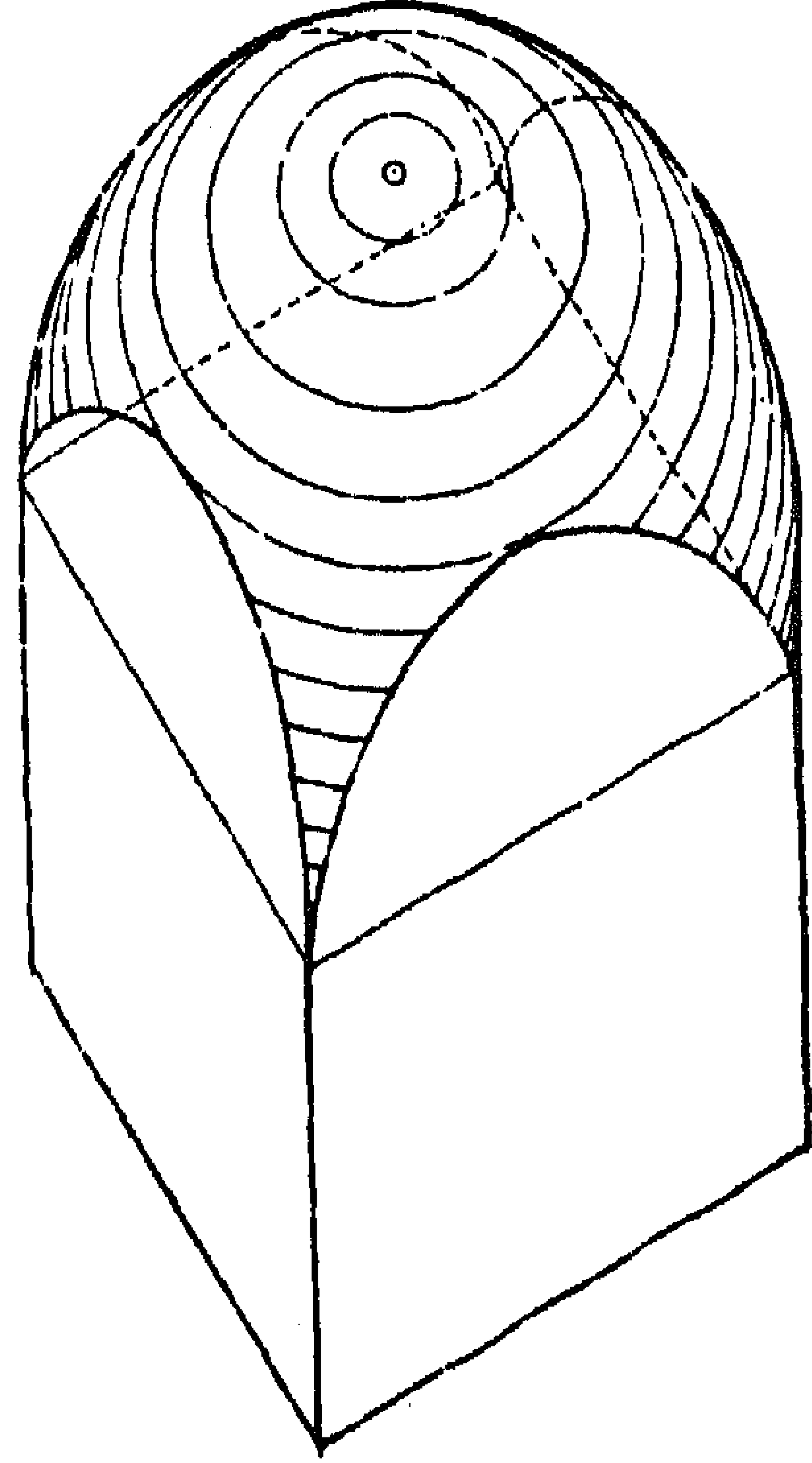
شكل ٨ – مثلثات مسطحة أفقية

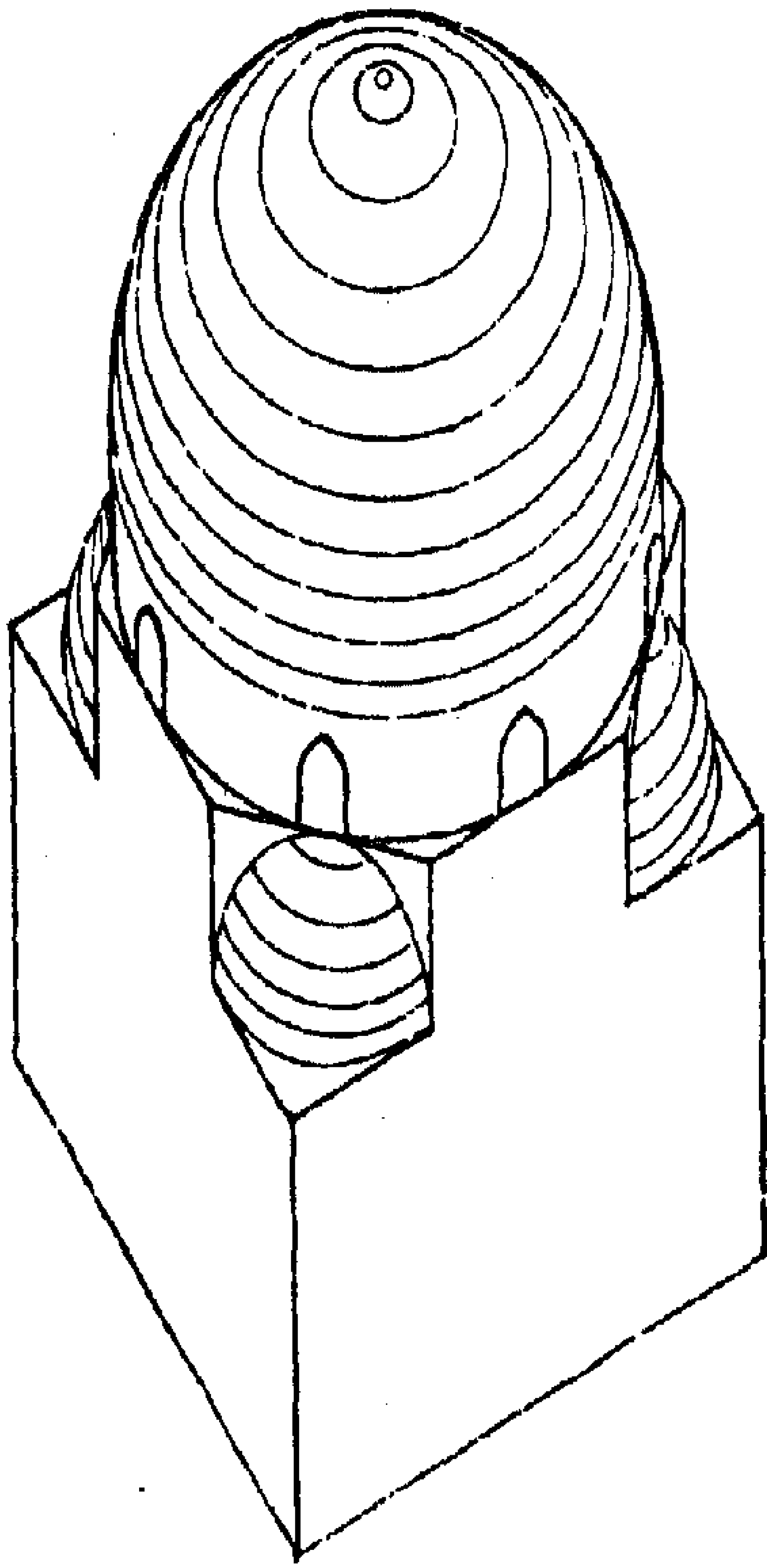


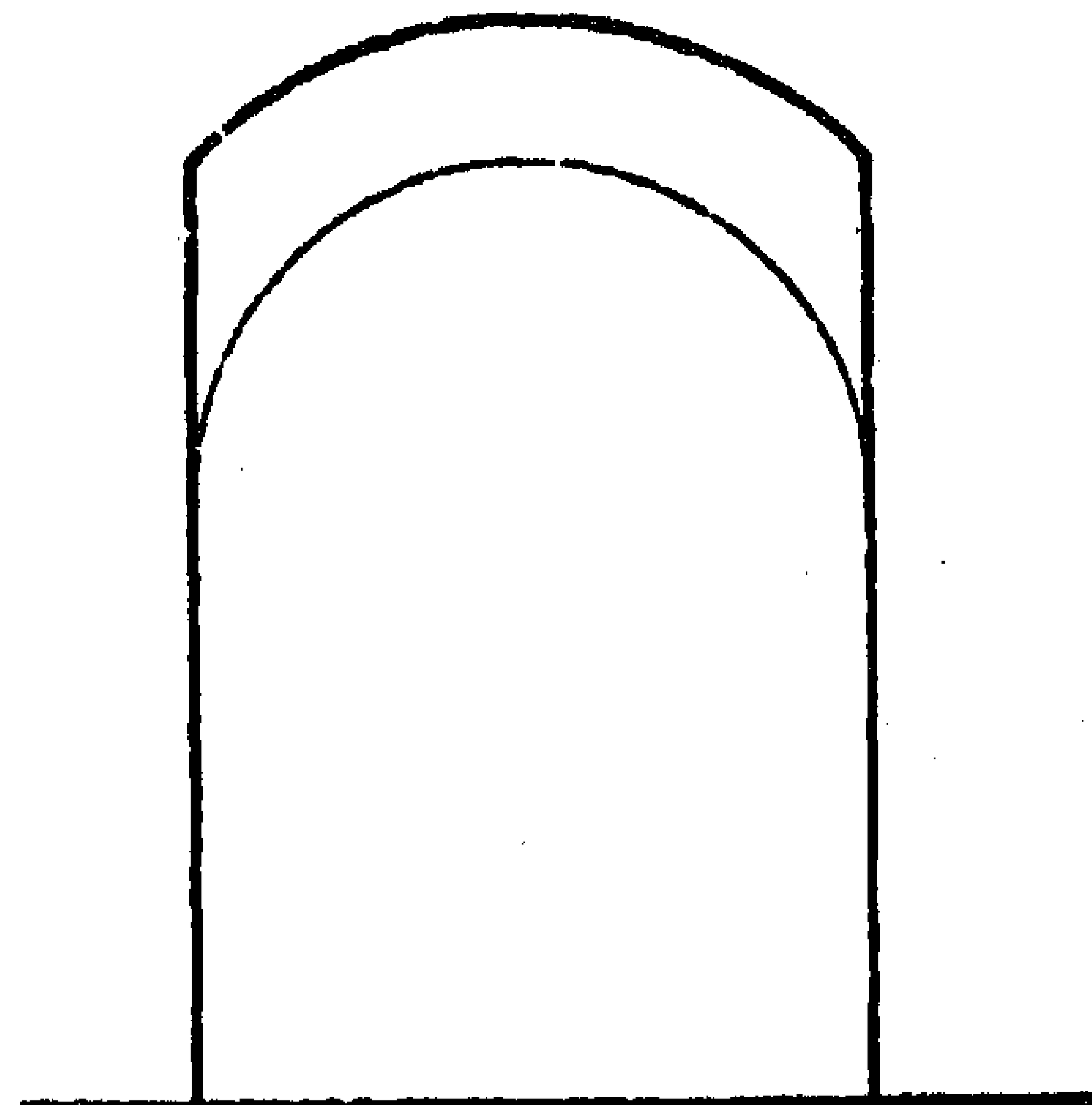
شكل ٧ – قبة على مسقط أسطوانى (دائرى) الشكل .



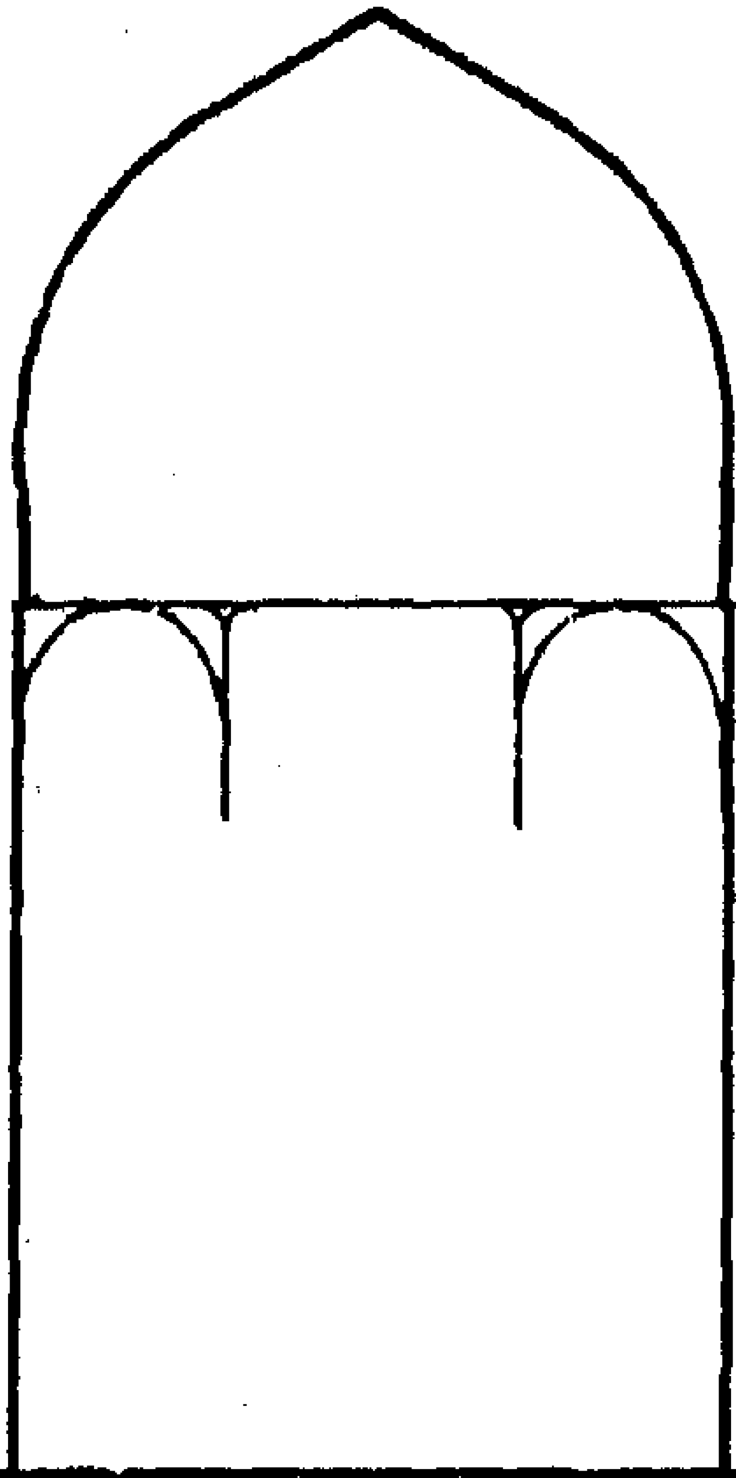
شكل ٩ – مسقط أفقى



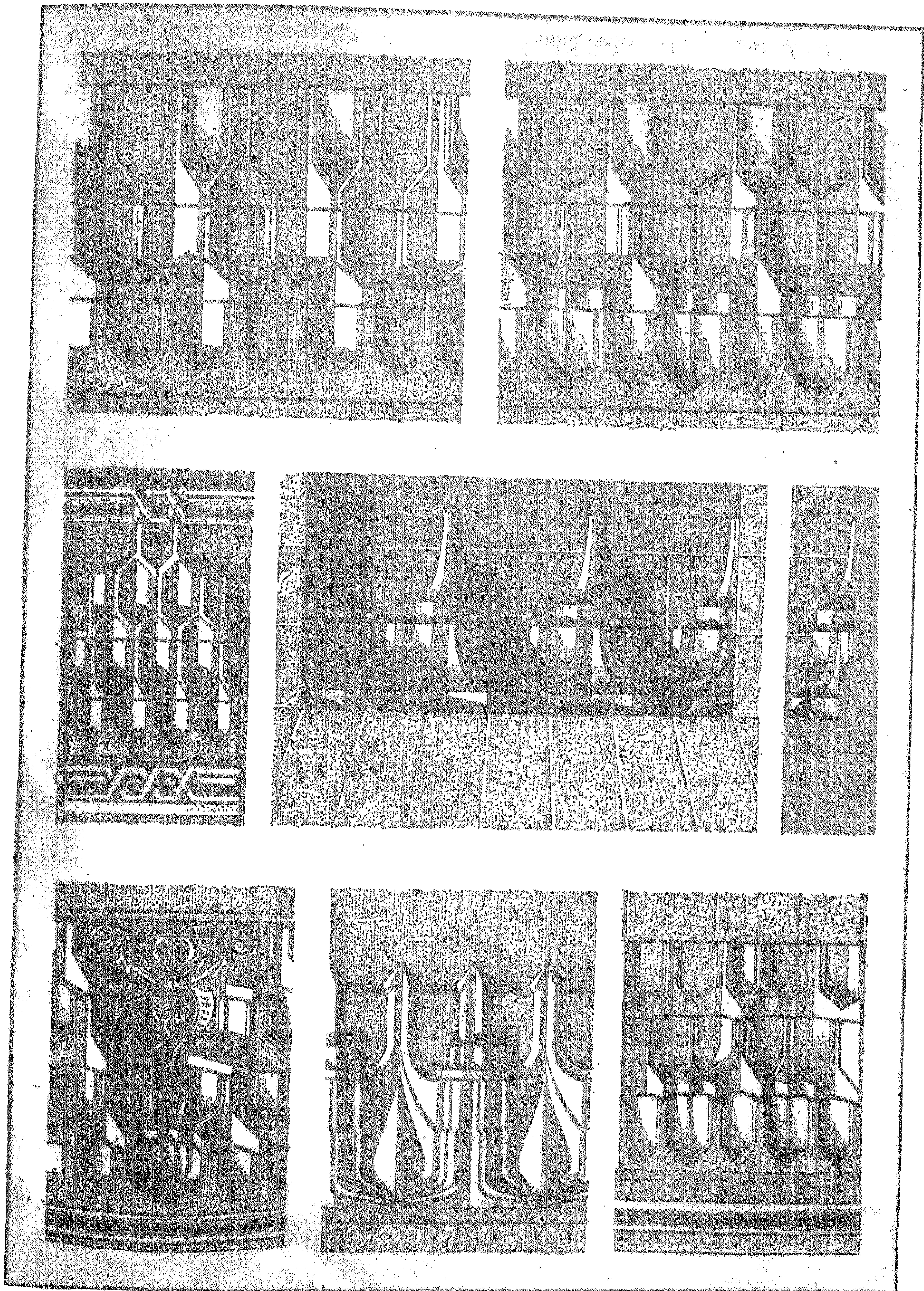




شكل ١٠ ، ١١ – القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلية



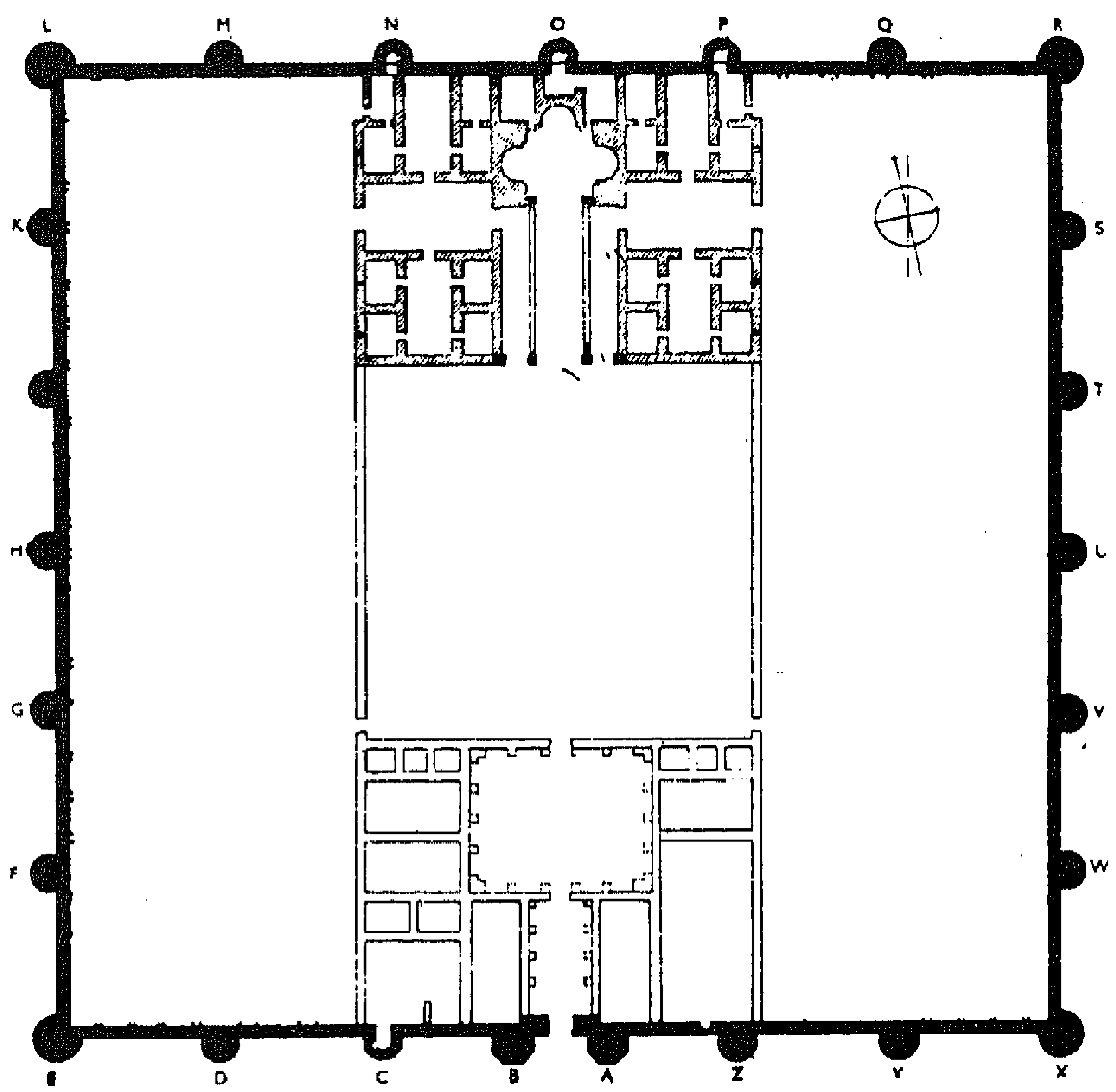
شكل ١٢ ، ١٣ – القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة



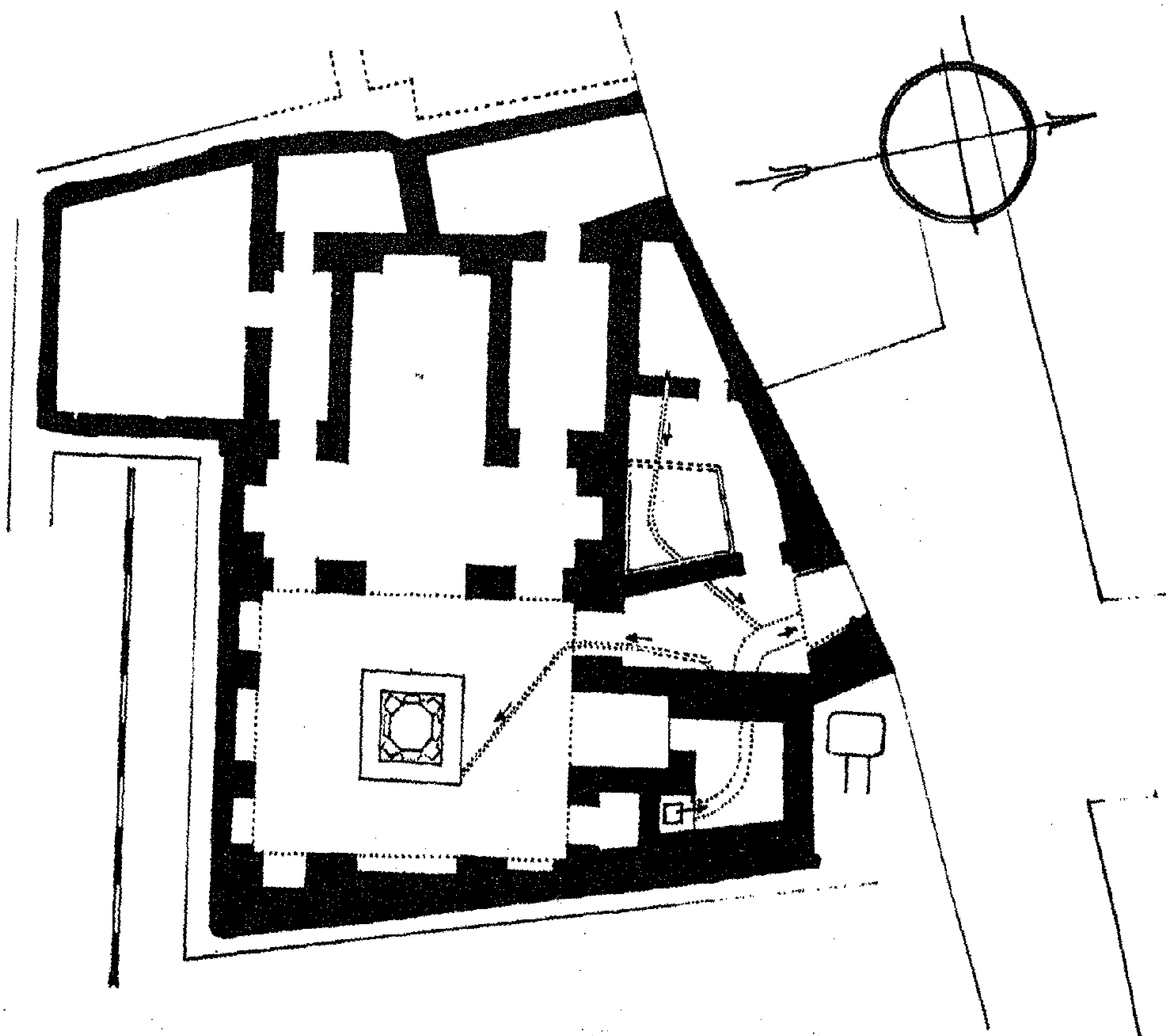
شكل ١٤ - استخدام المقرنصات في أفاريز مستقيمة لإنشاء الكوابيل

السور الايوبى
ايوبى
فاطمى
مماليك بحرية
مماليك برجية
تركية وعهد محمد على
السور الفاطمى
باب الفتوح
قبة قرقماس ١٥١١
جامع الحاكم بأمر الله
باب النصر
بقايا جامع قوصون ١٣٢٩
مسجد سليمان باشا
مسجد الأقمر
مدرسة عبد الرحمن كتخدا
ايوان الكاملية
جامع برقوق
مدرسة الأمير مثقال ١٣٦١
مدرسة وضريح الناصر محمد
بيمارستان وضريح ومدرسة قلاوون
مدرسة بيبرس
ضريح الصالح أيوب
مدرسة الأشرف برسباي
متر
أبو الدهب
جامع الأزهر
مدرسة الغورية

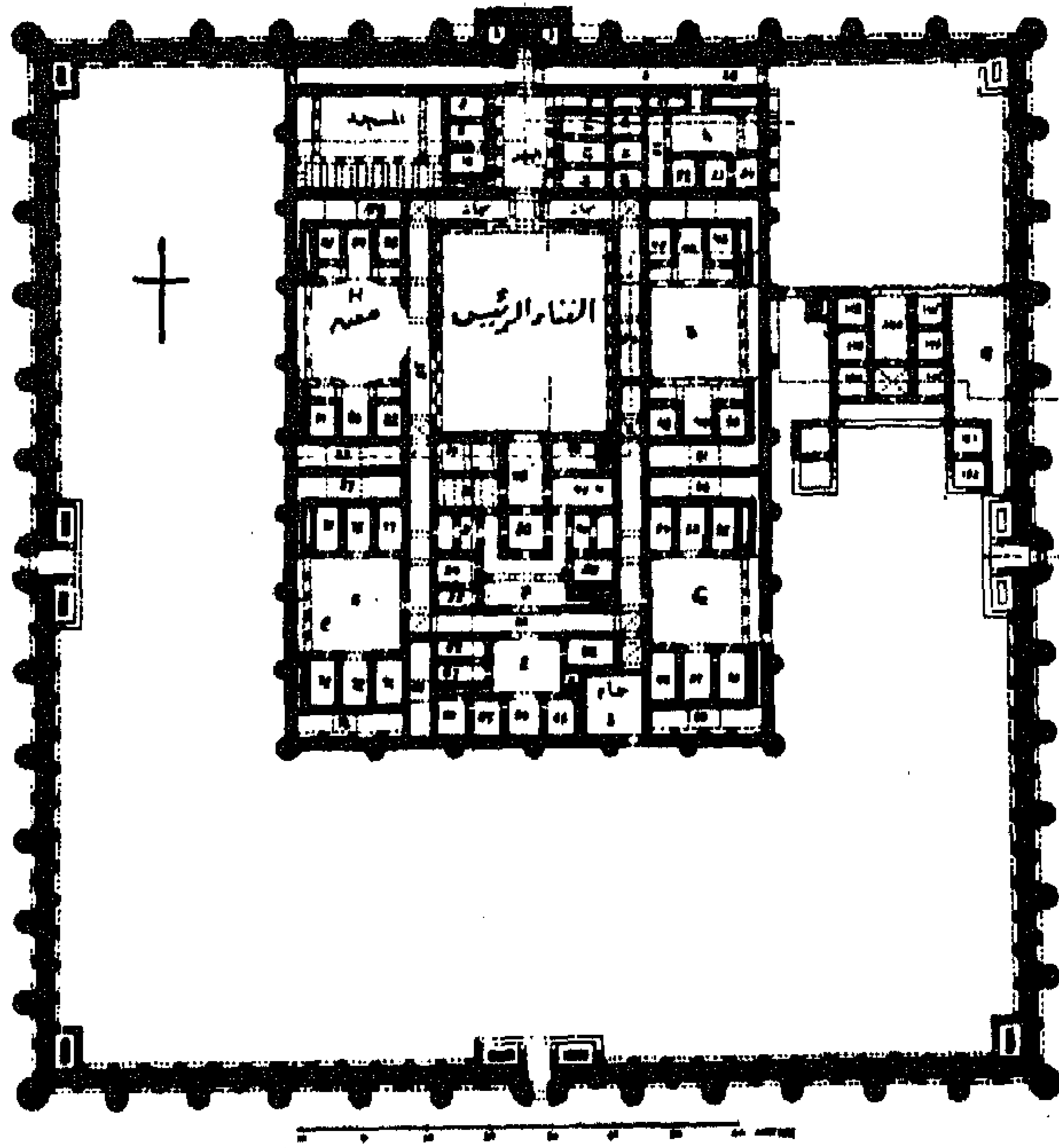
شكل ١٥ – خريطة لبين القصرين



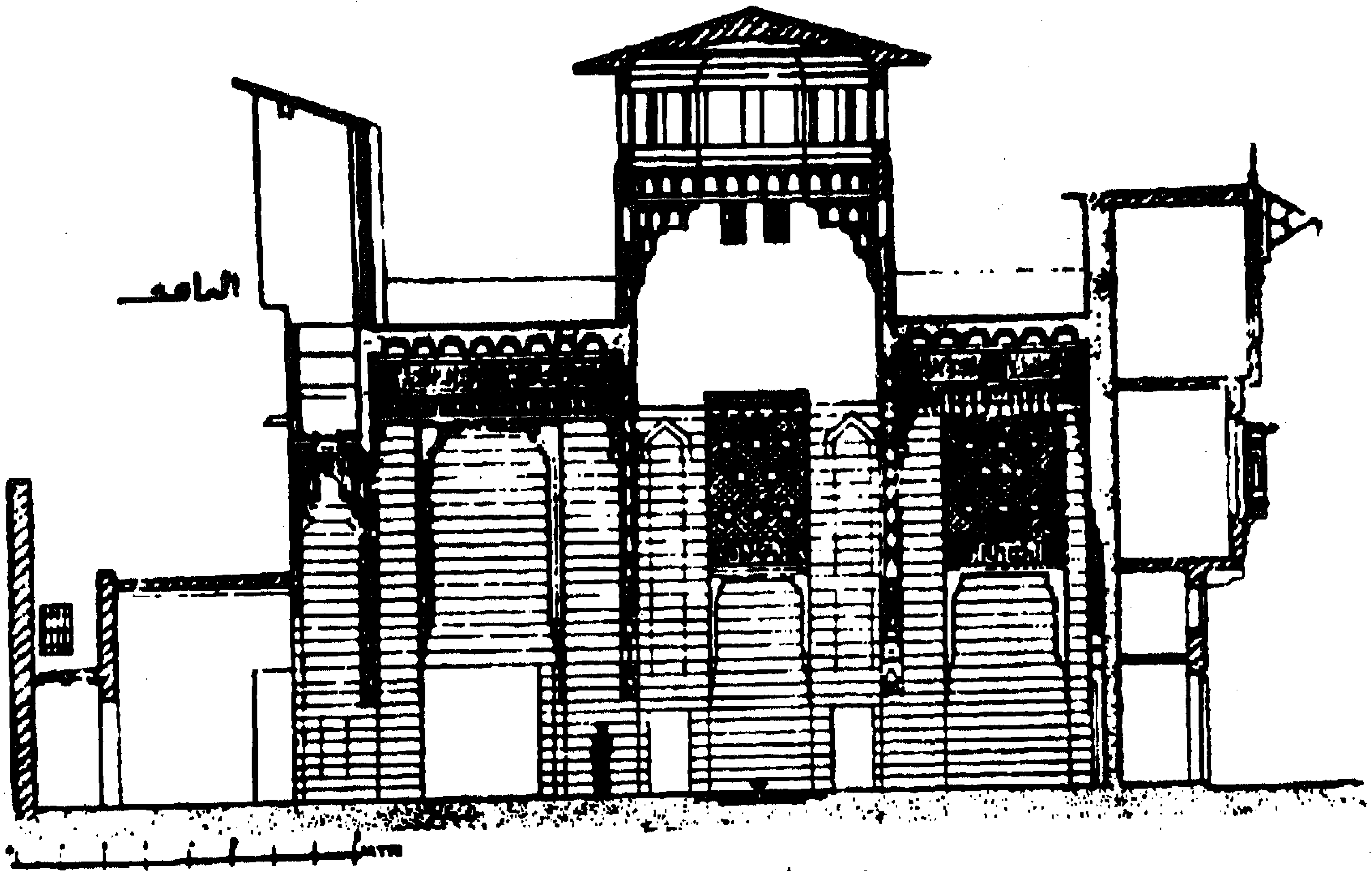
شكل ١٦ – مسقط أفقى لقصر المشتى



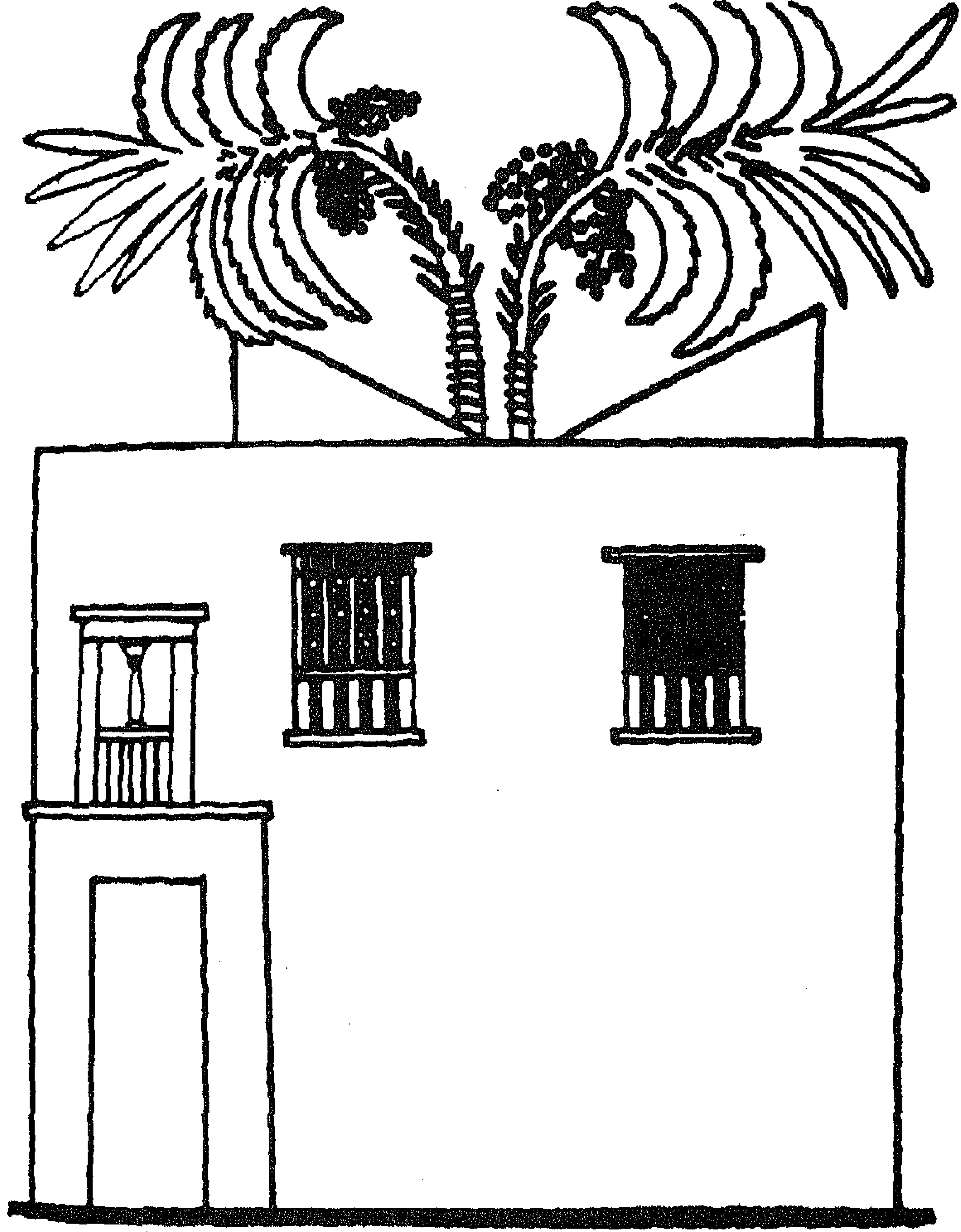
شكل ١٧ — منزل قسطاطى ، ويبدو فيه الصحن المكشوف تتوسطه الفسقية ذات المسقط
الذى يمثل قبة ساسانية ترمز للسماء بحيث تنعكس السماء الحقيقية على السماء الرمزية



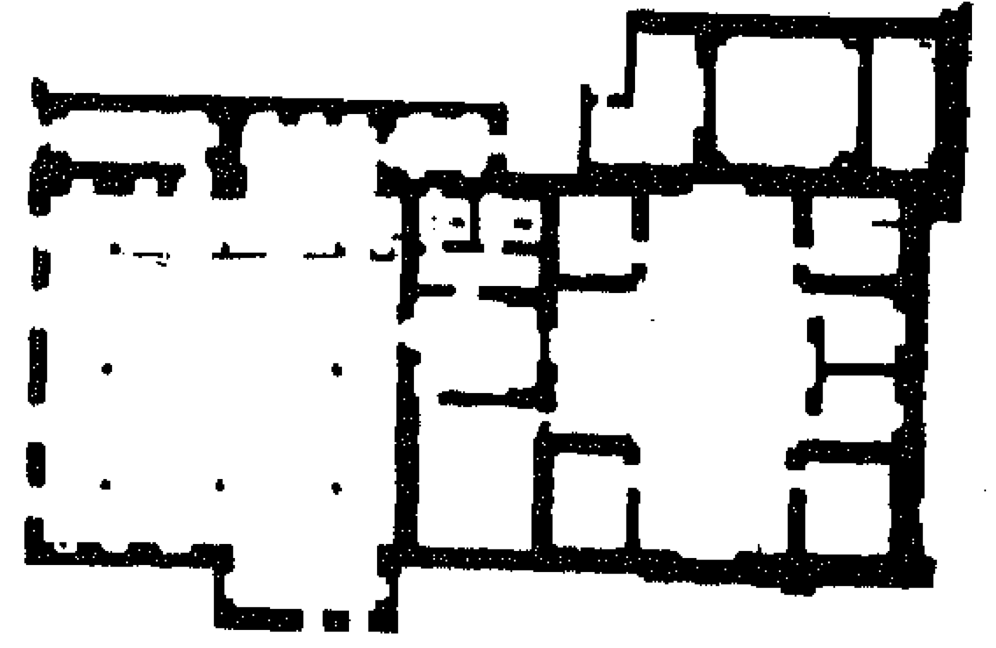
شكل ١٨ – مسقط أفقي لقصر الأخيضر وحصنه



شكل ١٩ أ – قاعة كتخدا . الملقف والمنور بأعلى الدرقاعة

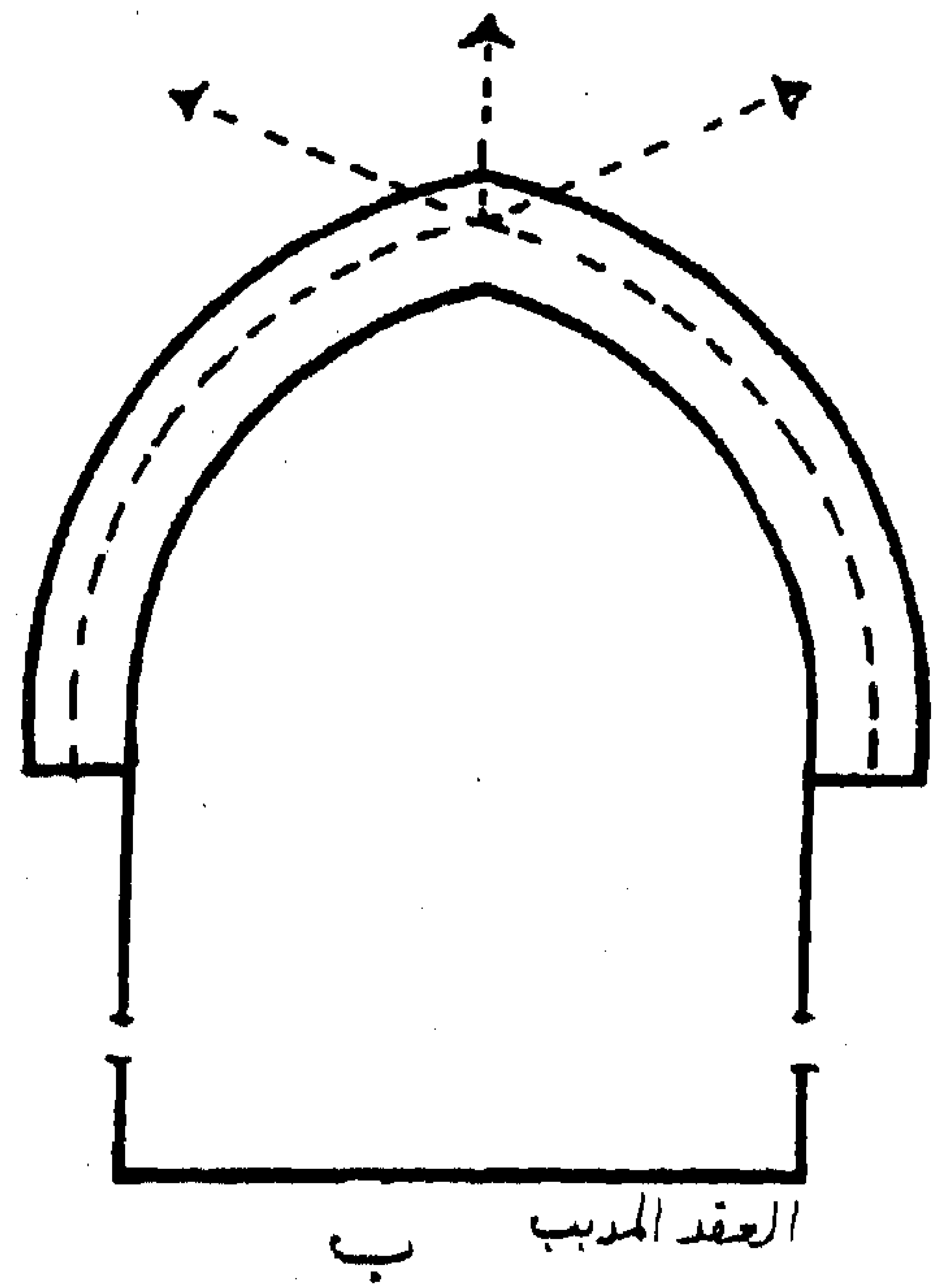


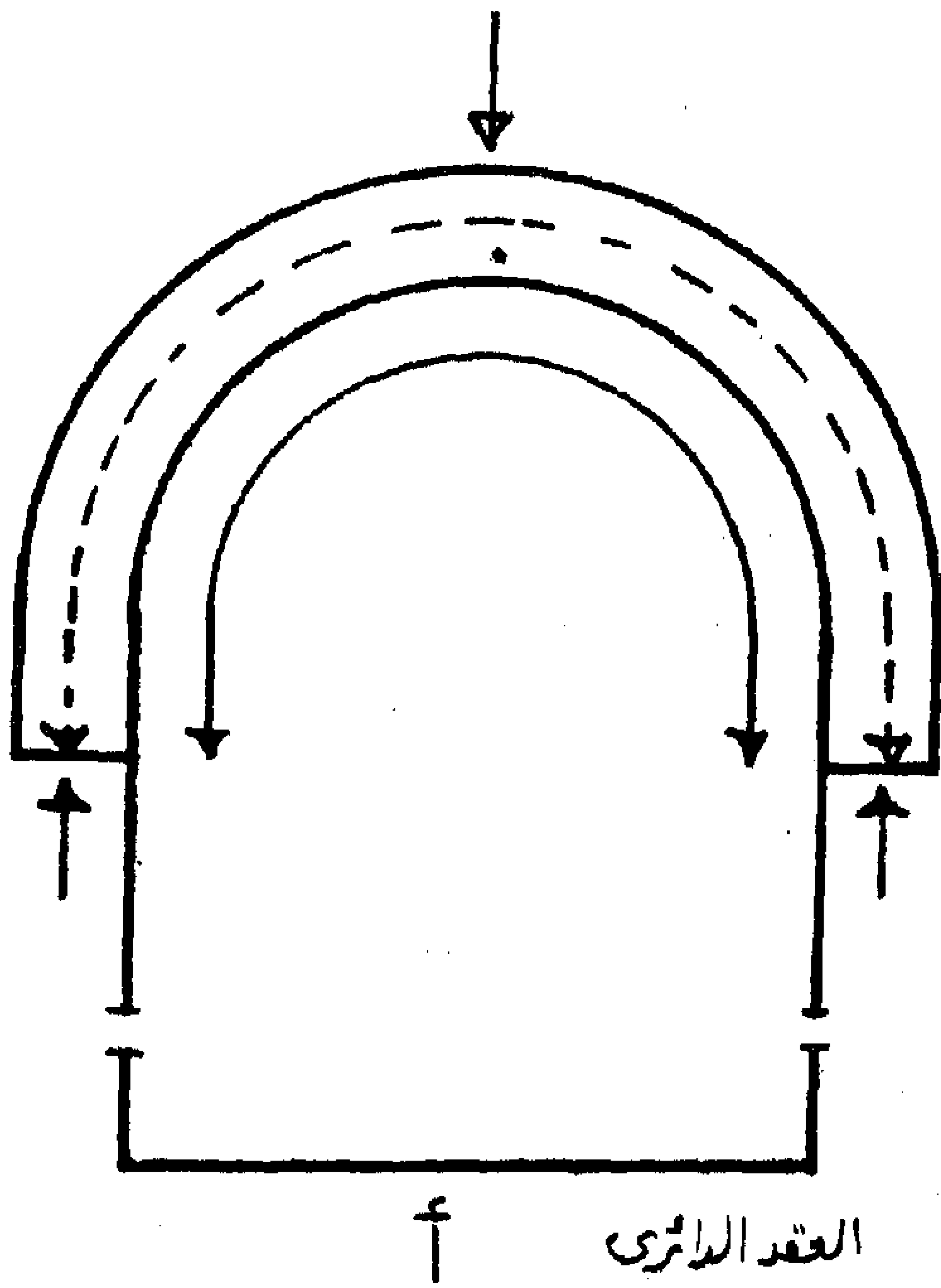
شكل ١٩ ب – ملقف هواء بمنزل (نب آمون) (الأسرة ١٩ المصرية)

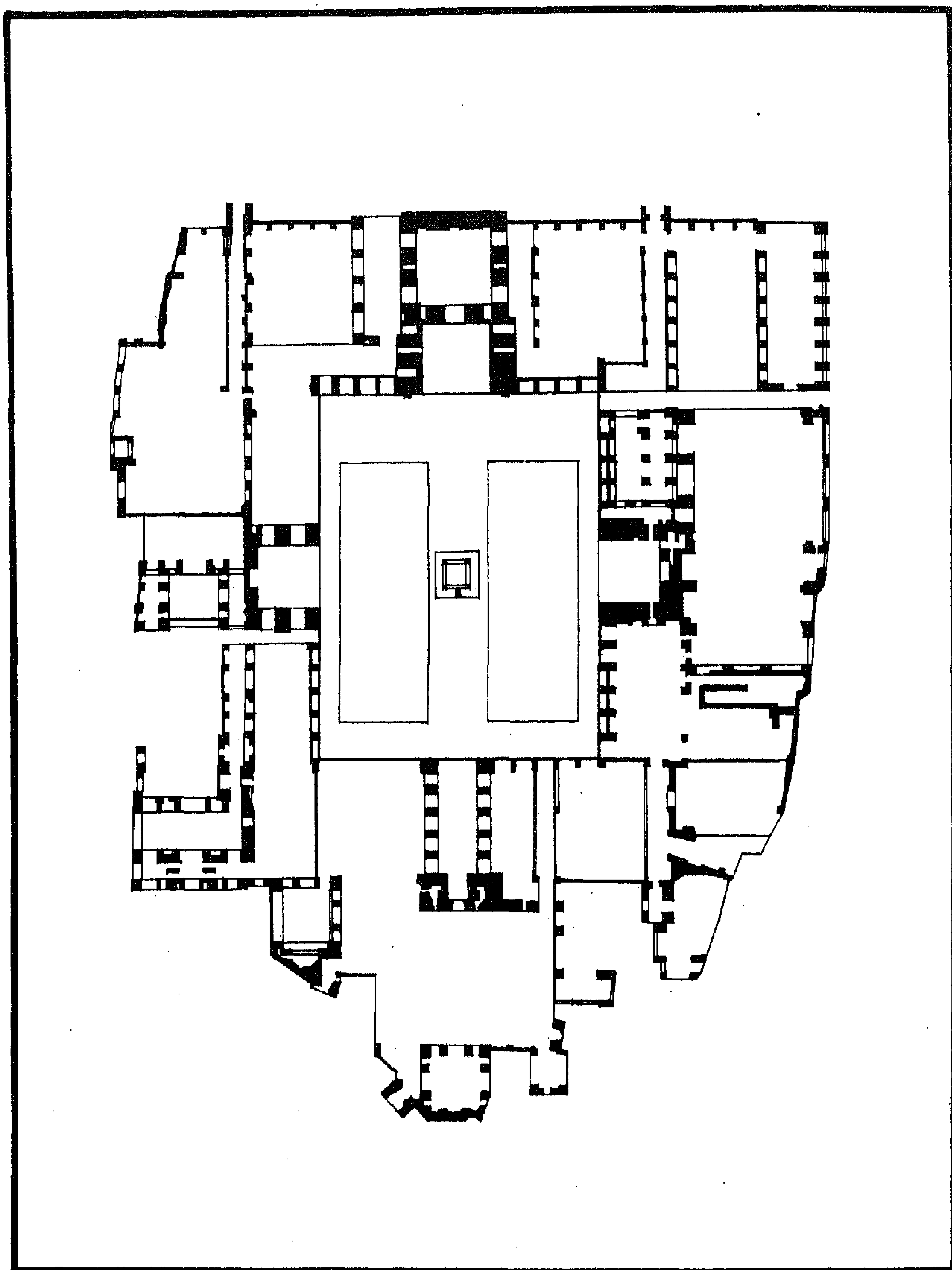


شكل ٢٠ – مسقط أفقي لحمام شرقي به قاعة البخار الساخن يتقدمها المسلخ

شكل ٢١ – استجلاء خطوط القوى في مختلف العقود.

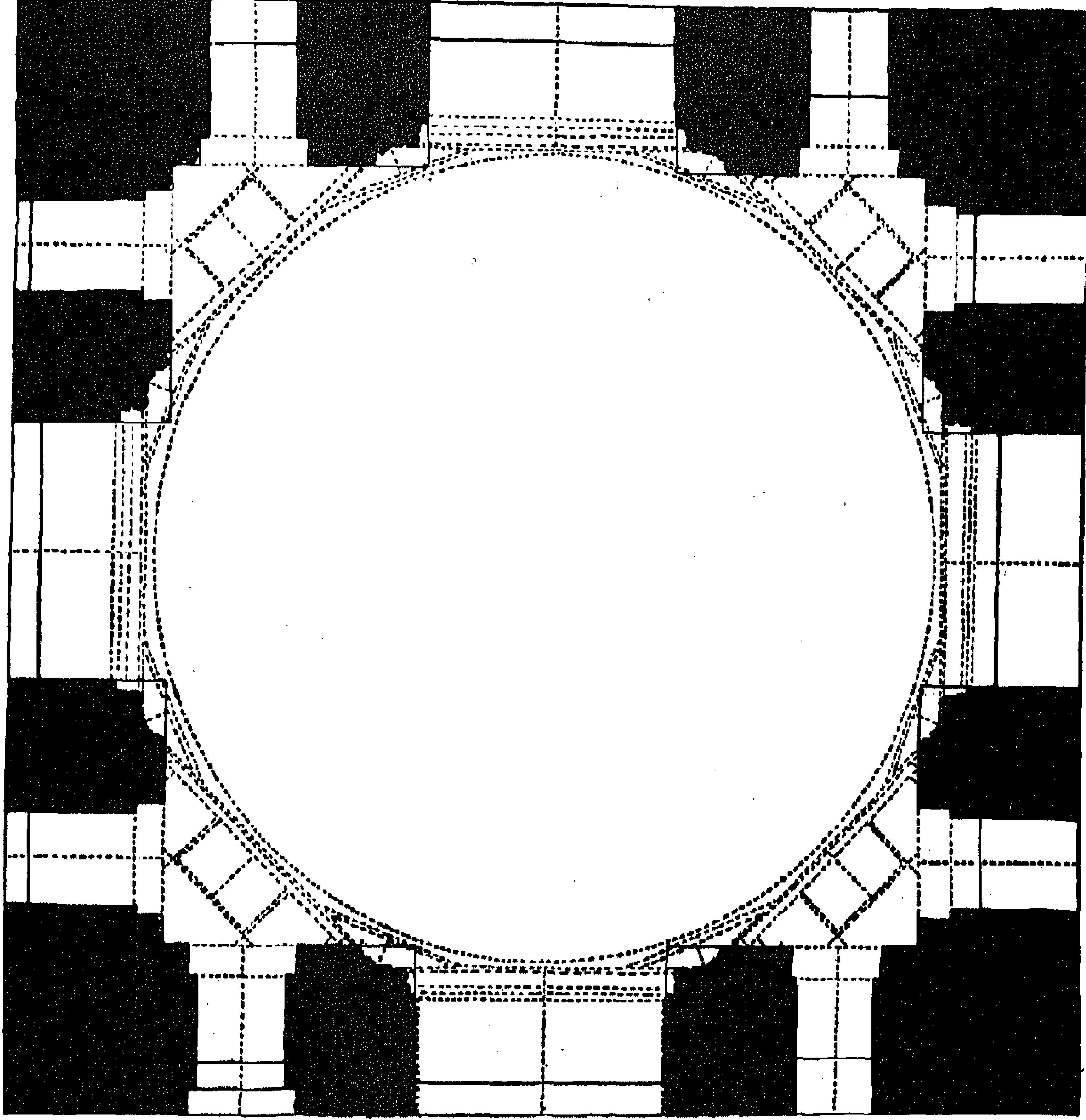


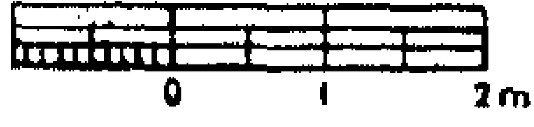




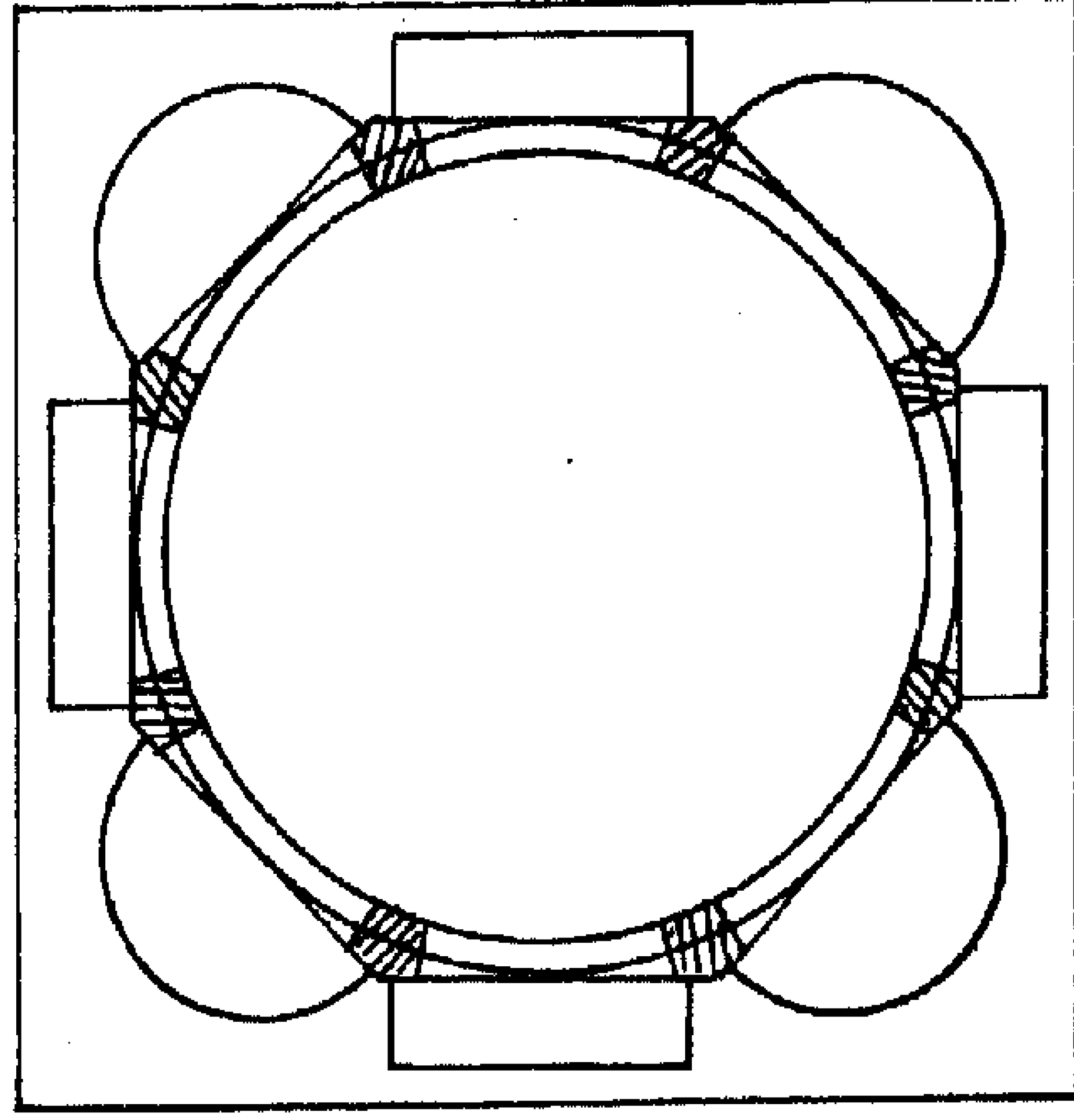
شكل ٢٢ – المسقط الأفقي لمسجد الجمعة (الجامع) بأصفهان

[عن آرثر بوب]

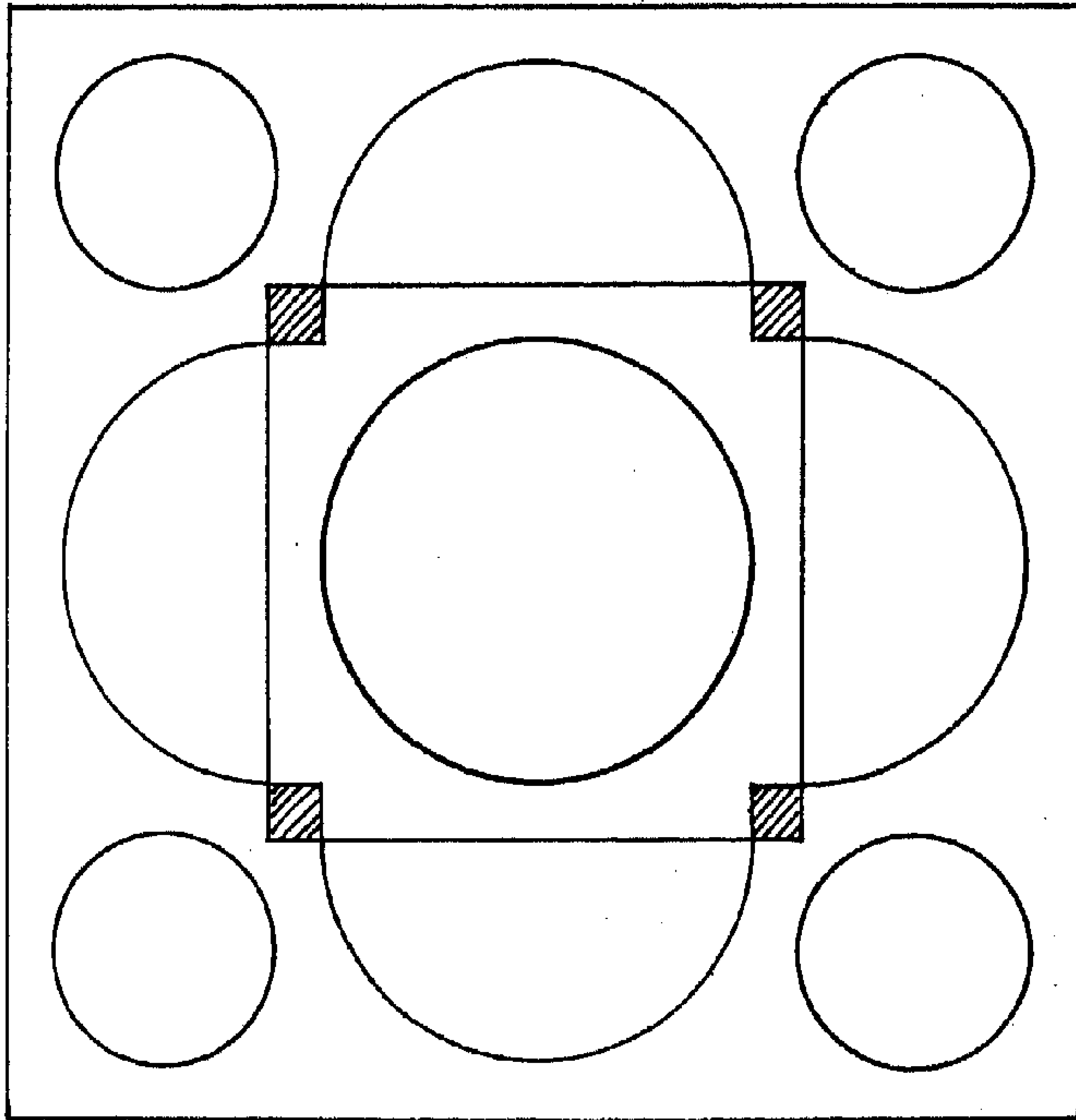




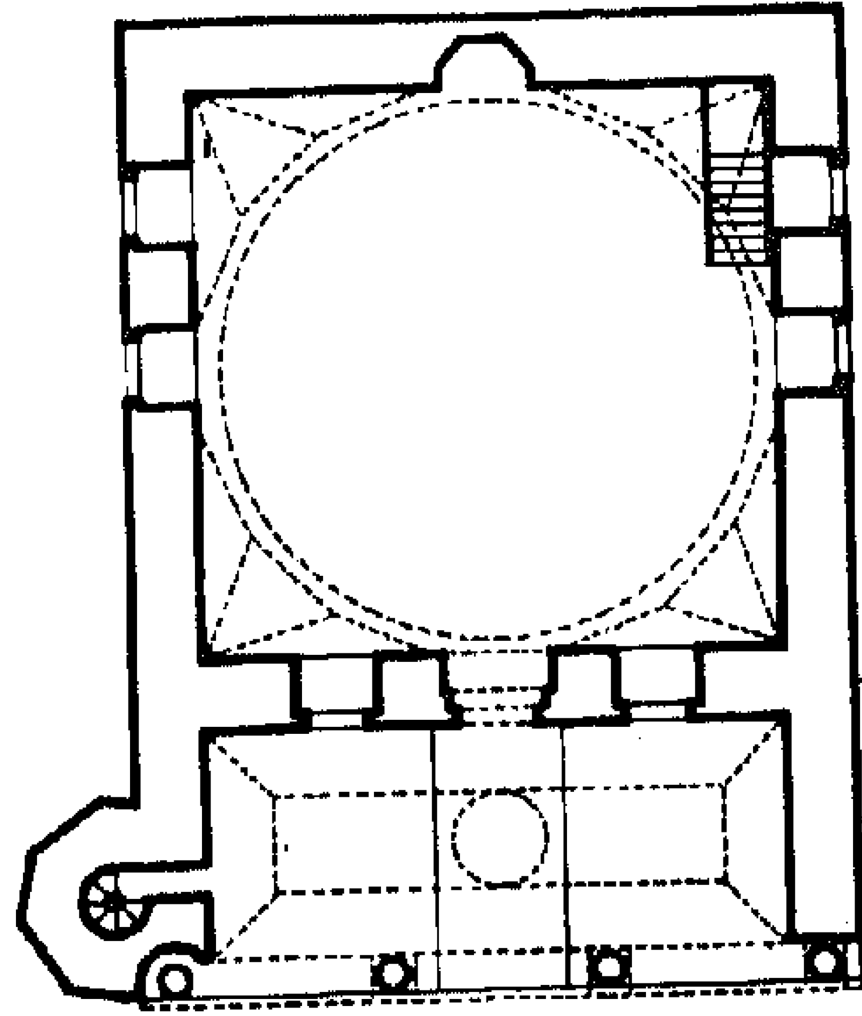
شكل ٢٣ – مسقط غرفة القبة الصغيرة بمسجد الجمعة بأصفهان
[رسم إريك شرويدر]

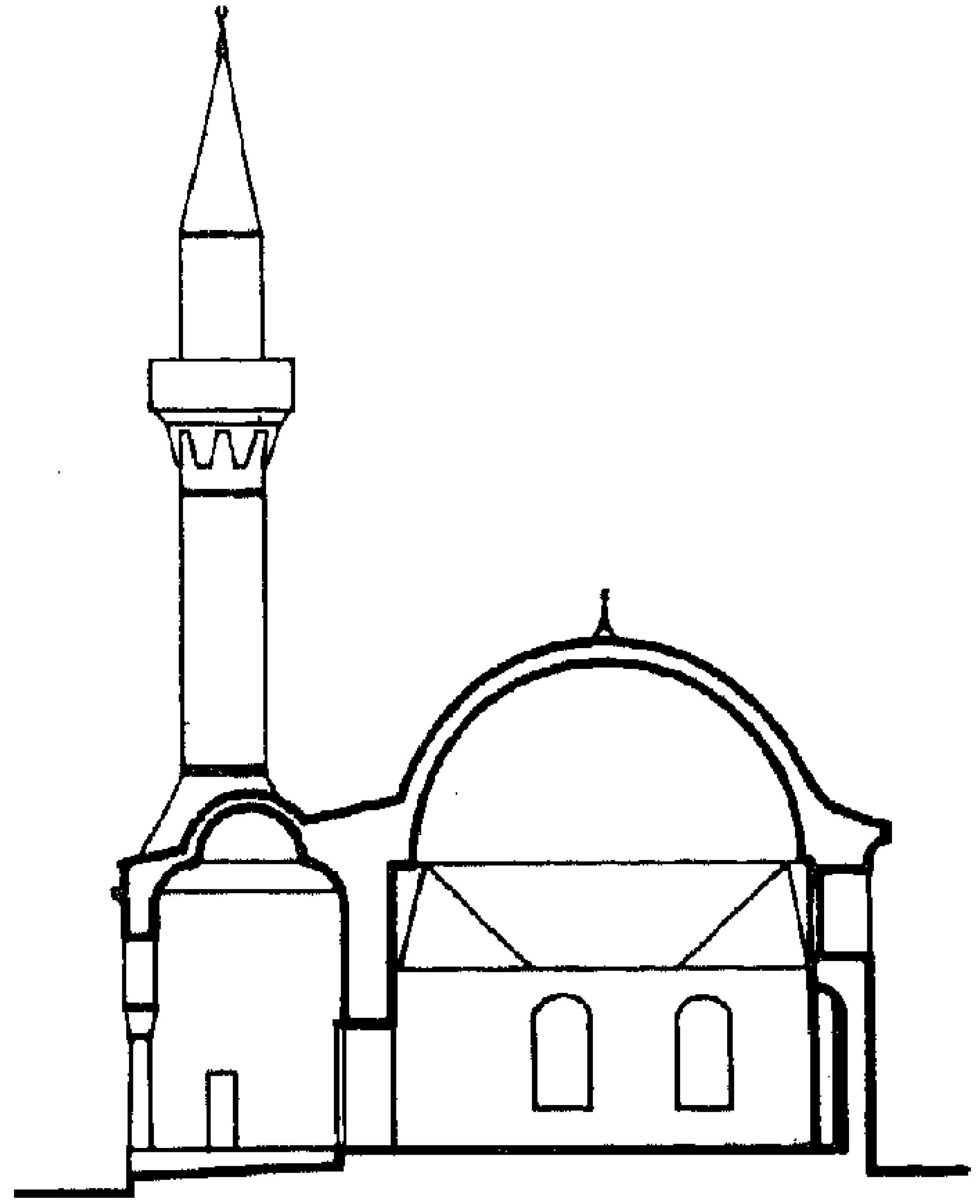


شكل ٢٤ – مسقط أفقى لجامع سليم بأدرنة ، يبين الطريقة التى لجأ
إليها المهندس سنان فى تجميع كامل المسطح الداخلى فى فراغ موحّد بدون حواجز



شكل ٢٥ – مسقط أفقى للتصميم البيزنطى التقليدى ونجد فيه الأركان الأربعة متوازية خلف الأكتاف للقبة

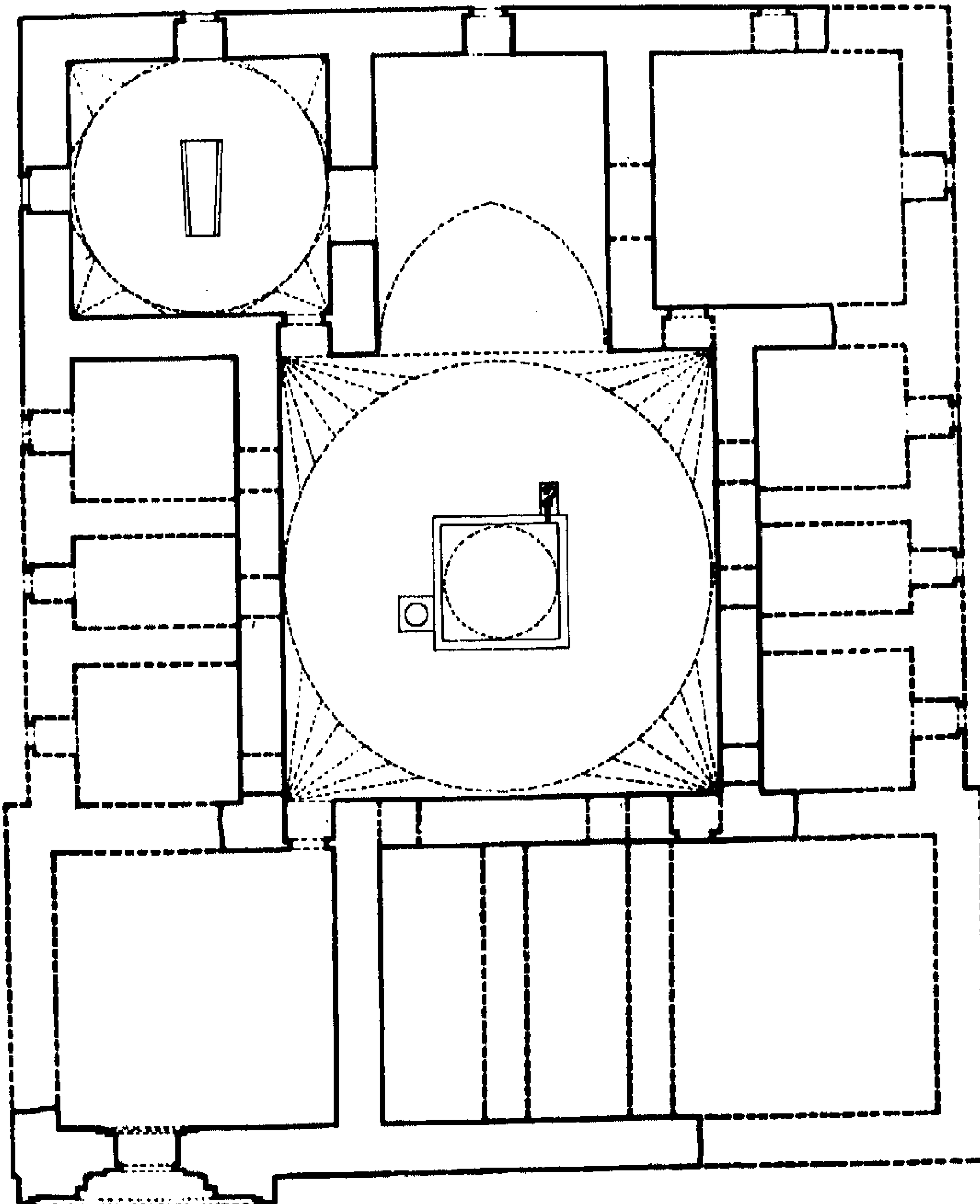




0 5 10 m.

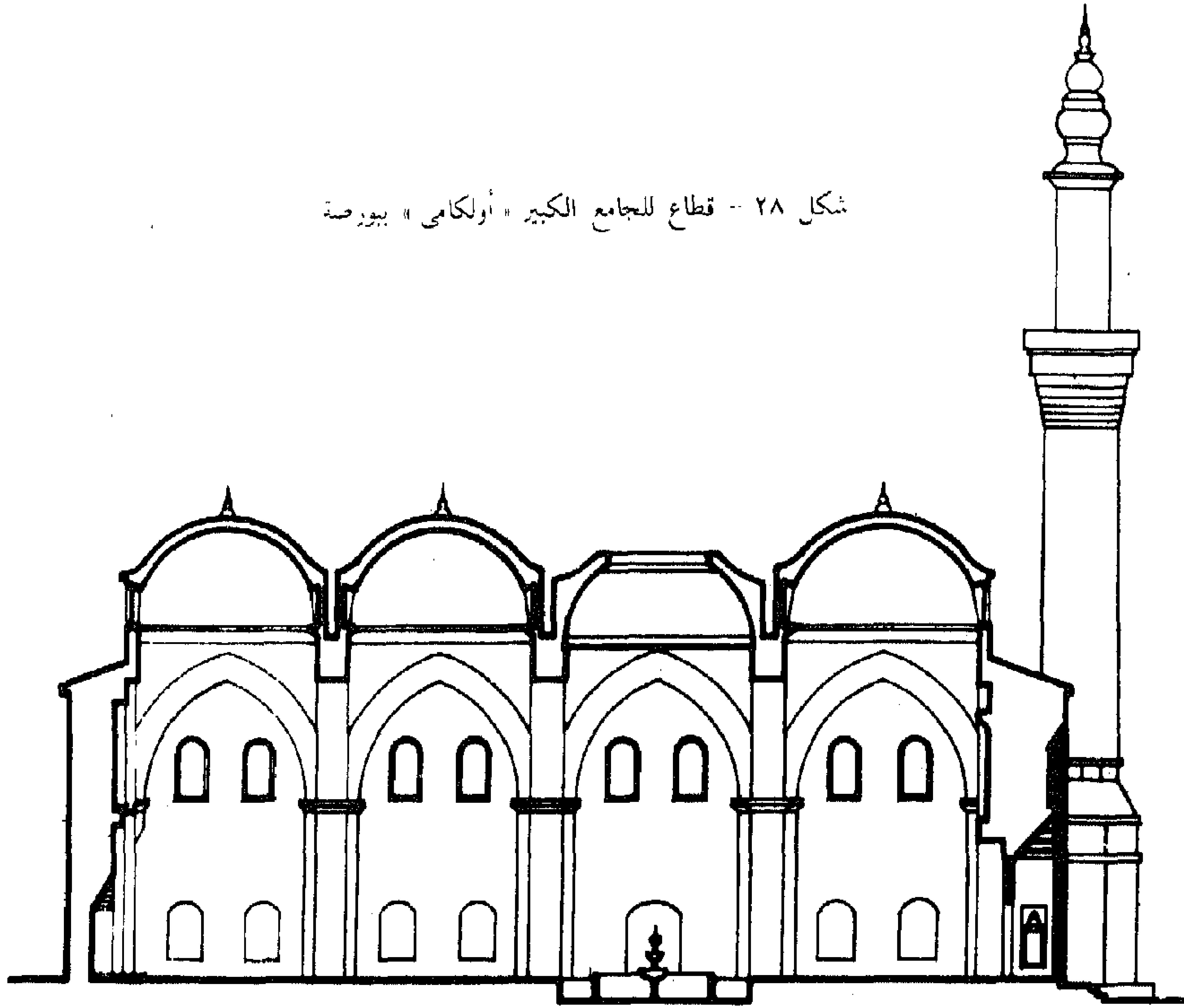


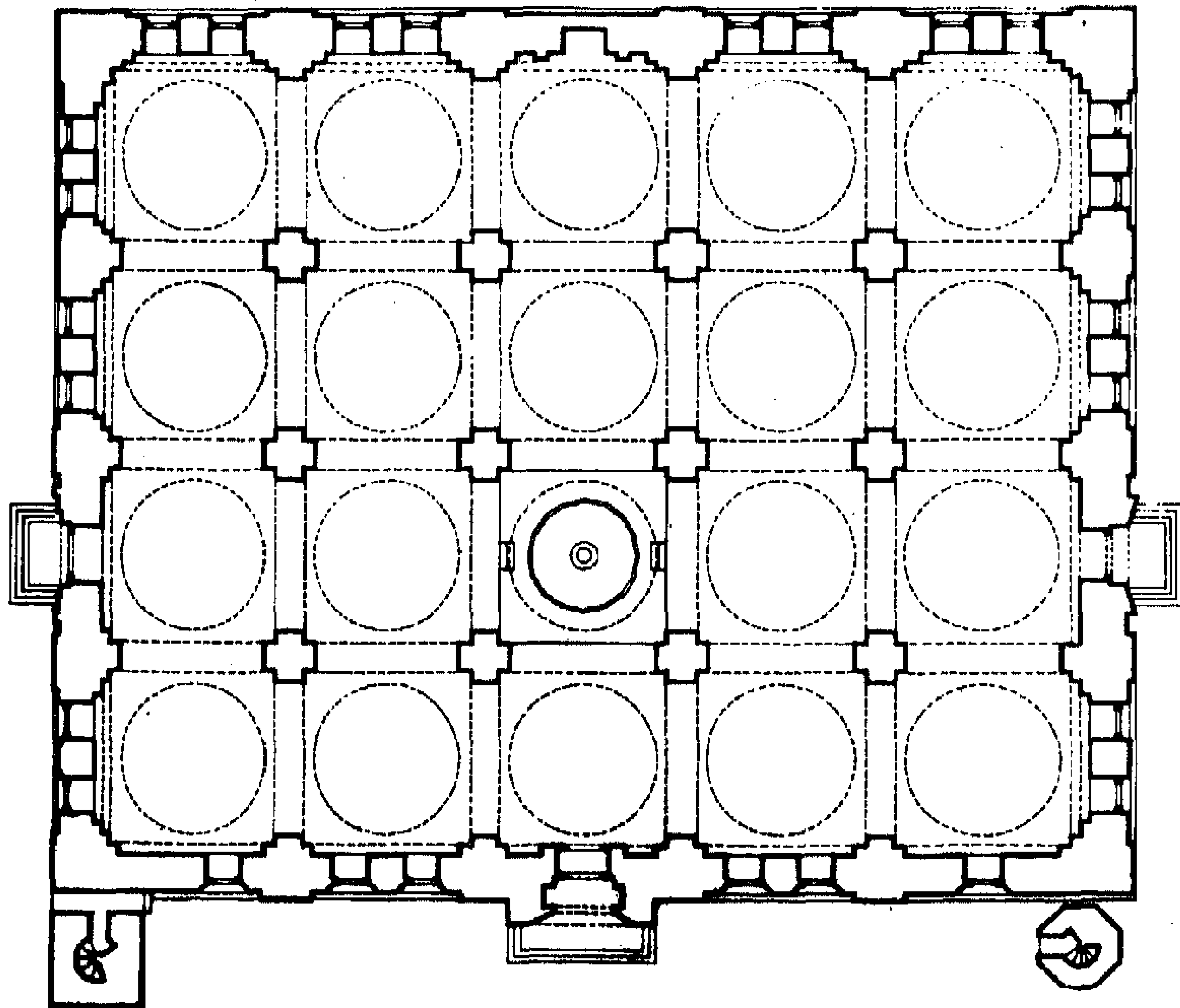
شكل ٢٦ – مسقط وقطاع بمسجد علاء الدين ببورصة



شكل ٢٧ – مسقط لمدرسة قاراتاى بقونية

شكل ٢٨ – قطاع للجامع الكبير « أولكامى » ببورصة

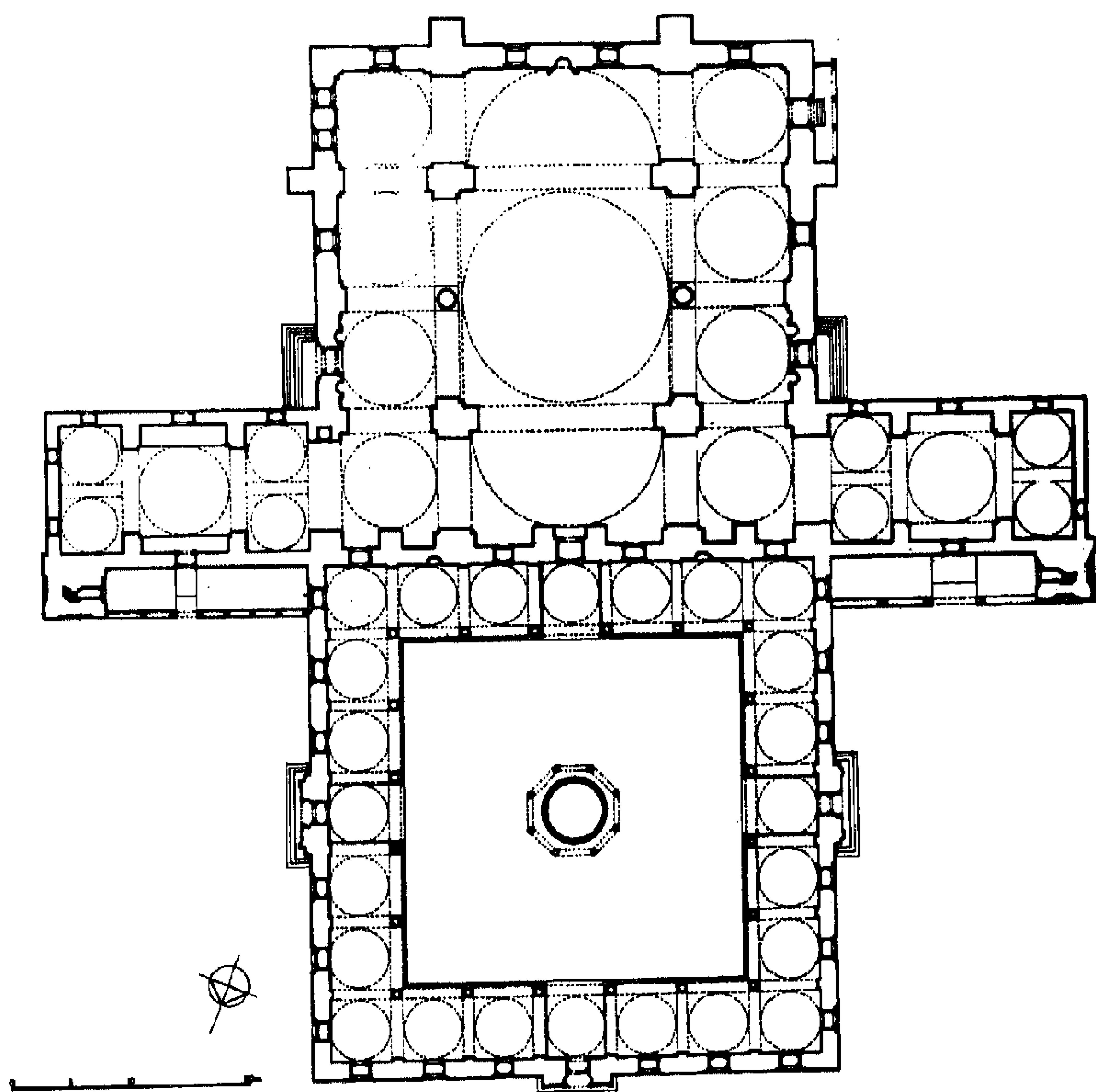




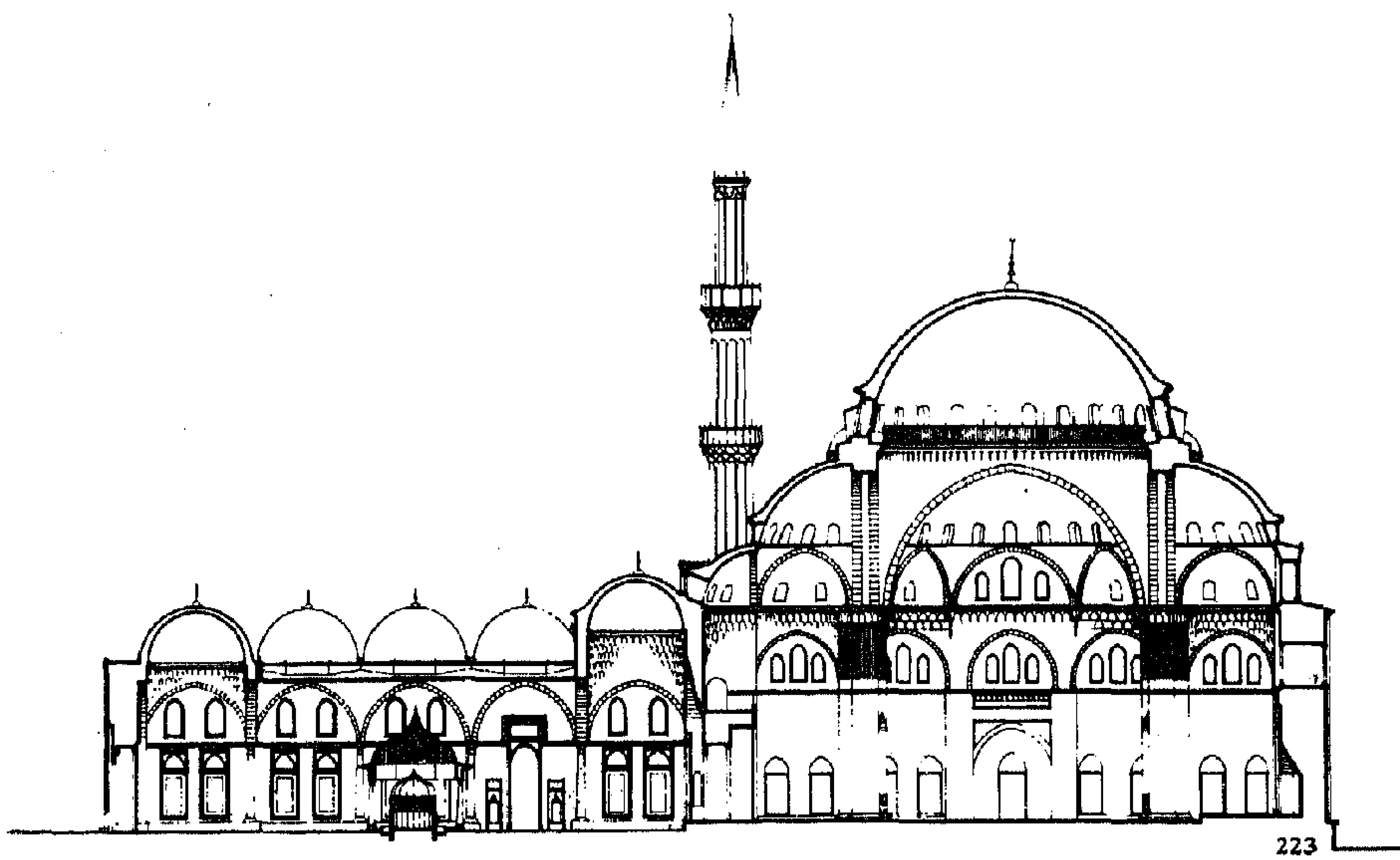




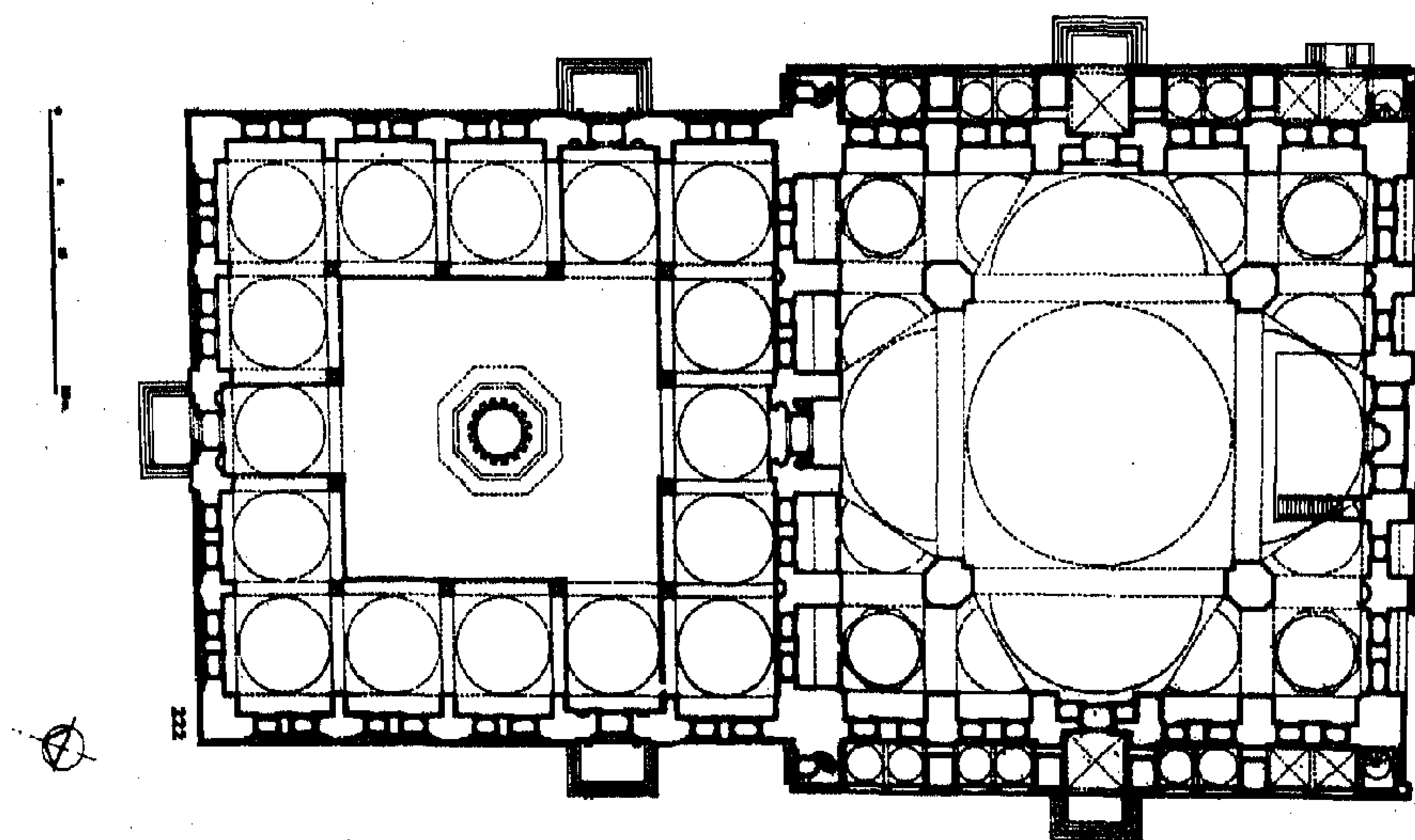
شكل ٢٩ – مسقط للجامع الكبير « أولكامى » ببورصة



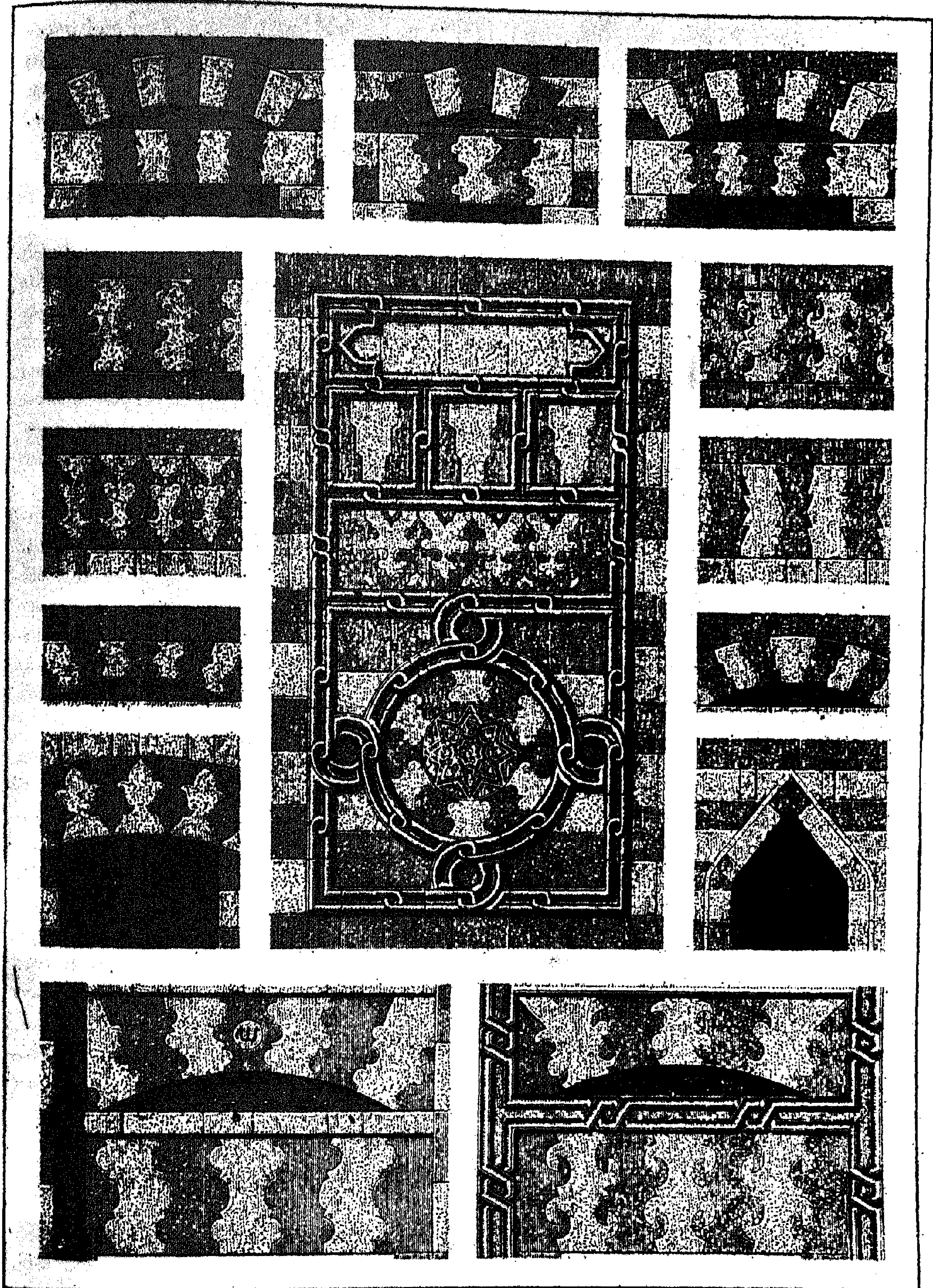
شكل ٣٠ – مسقط الجامع بايزيد باستنبول



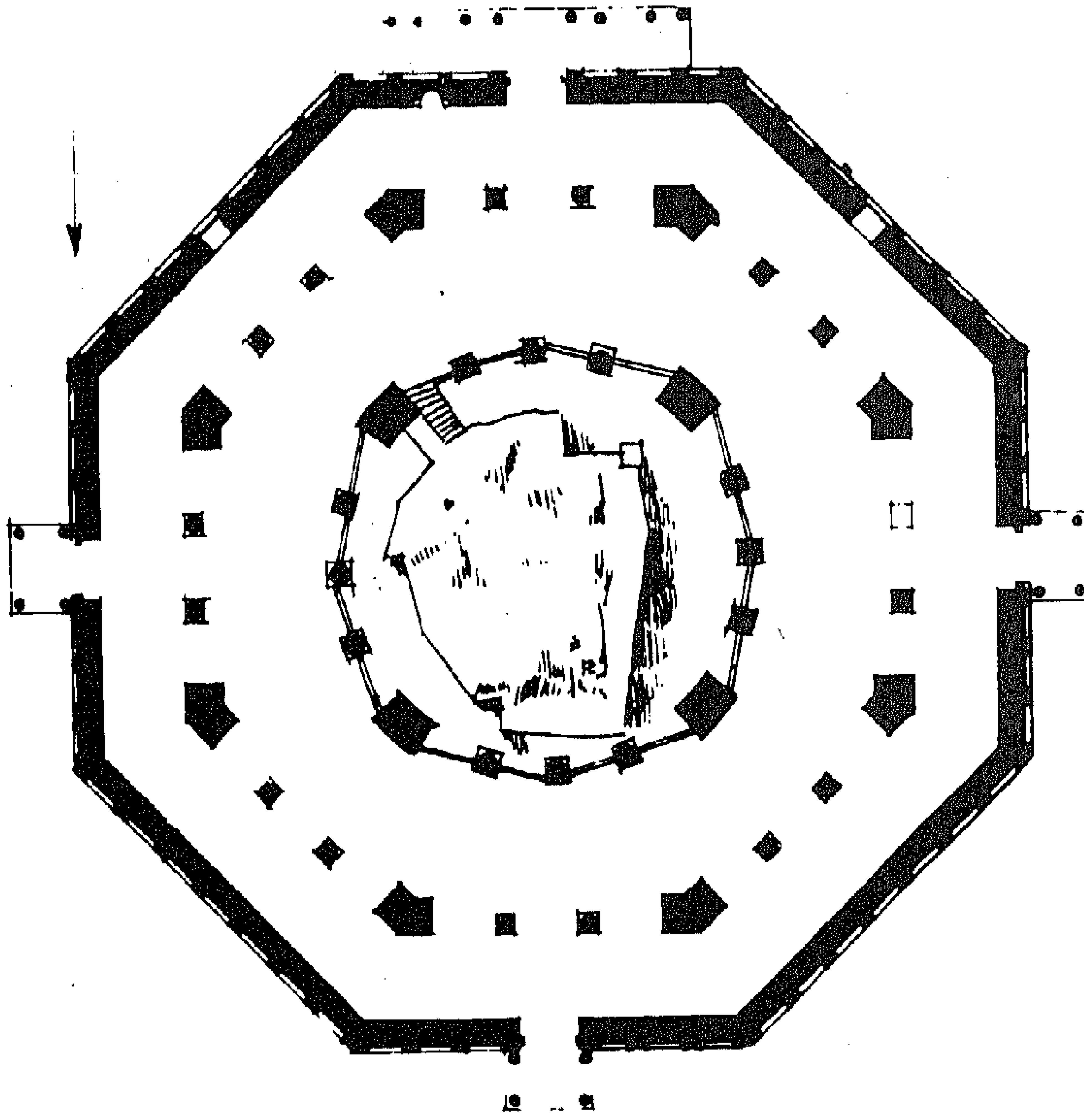
شكل ٣١ : قطاع الجامع شهزاد باستنبول



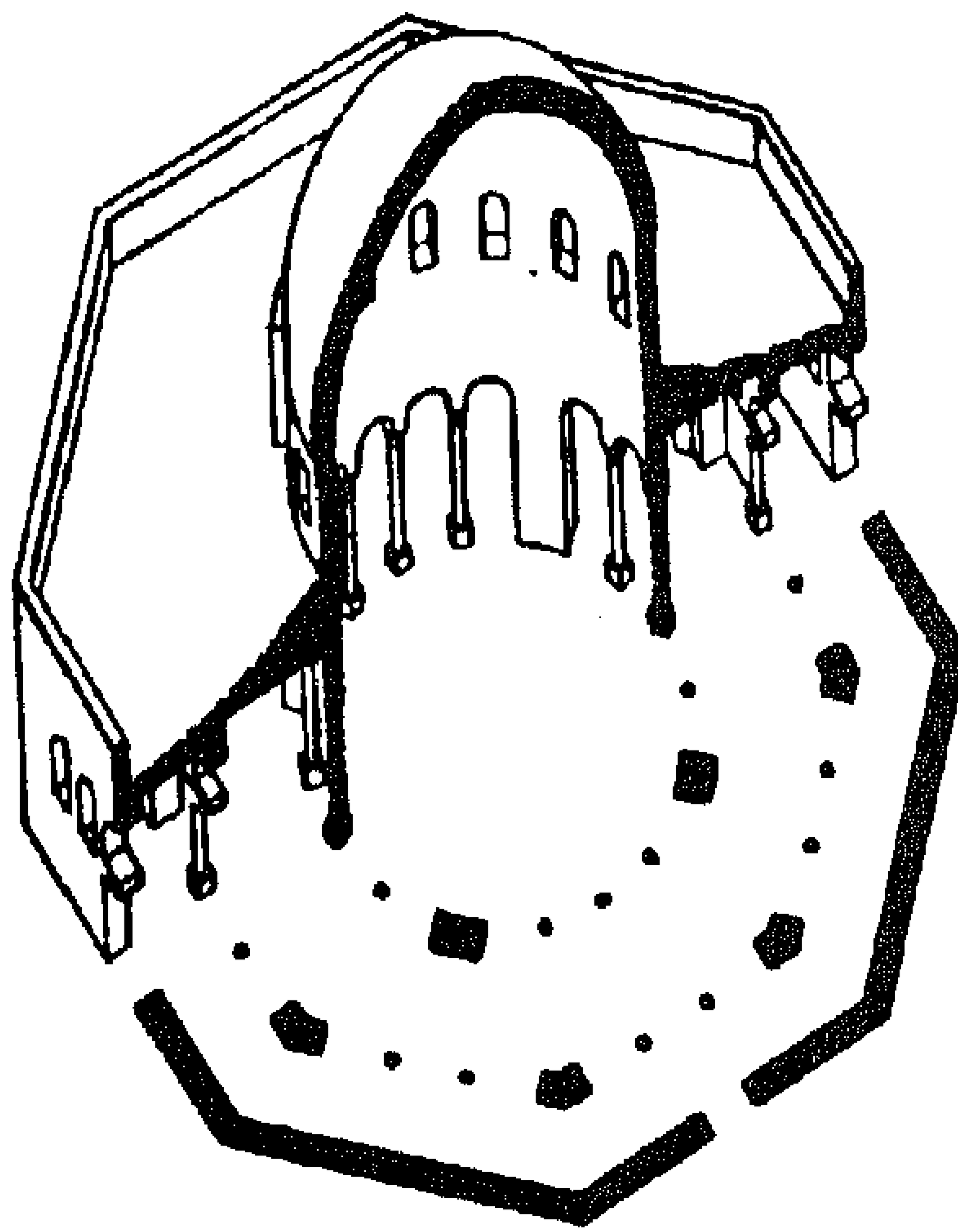
شكل ٣٢ مسقط الجامع شهزاد باستنبول



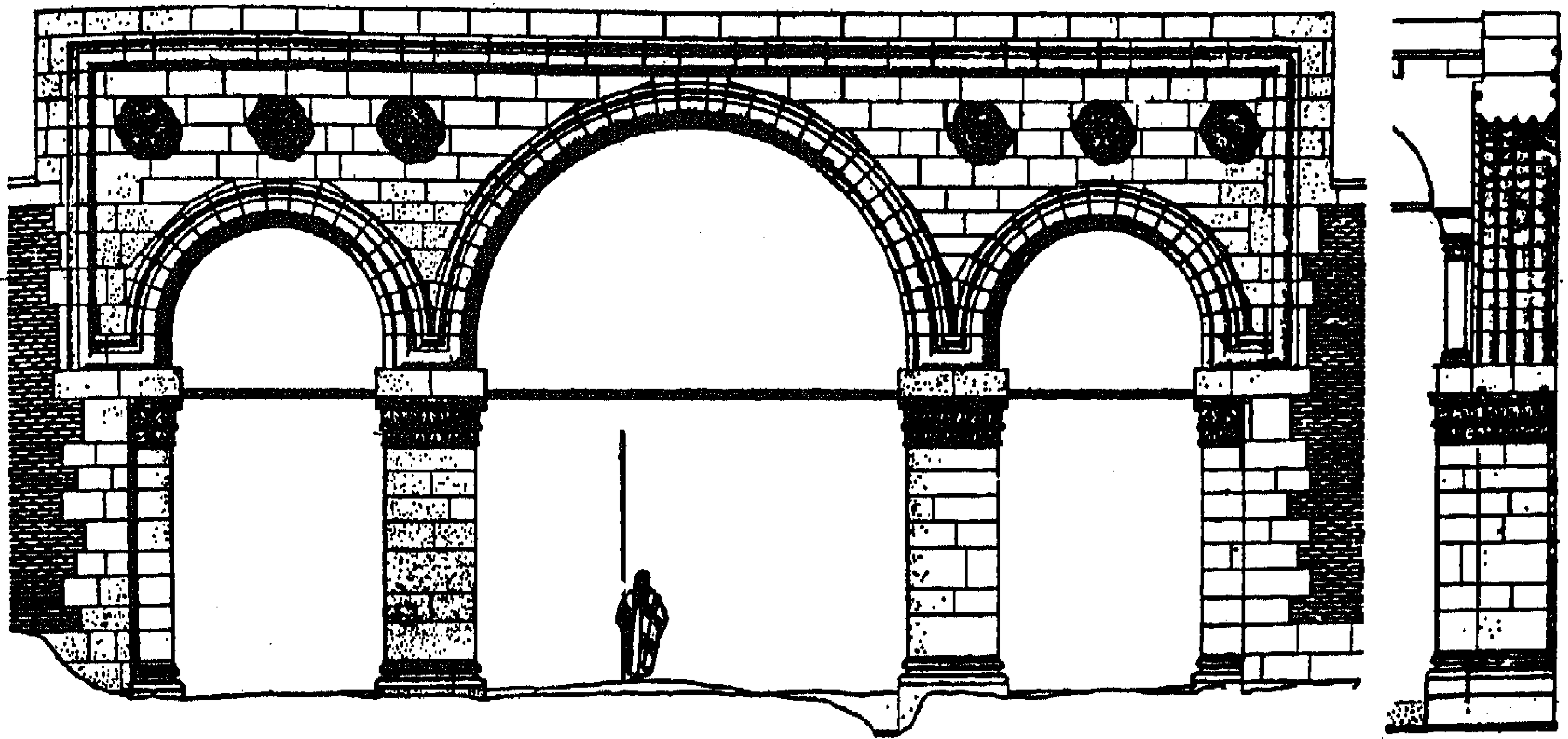
شكل ٣٣ - زخارف الأبلق [عن بريس دافن]



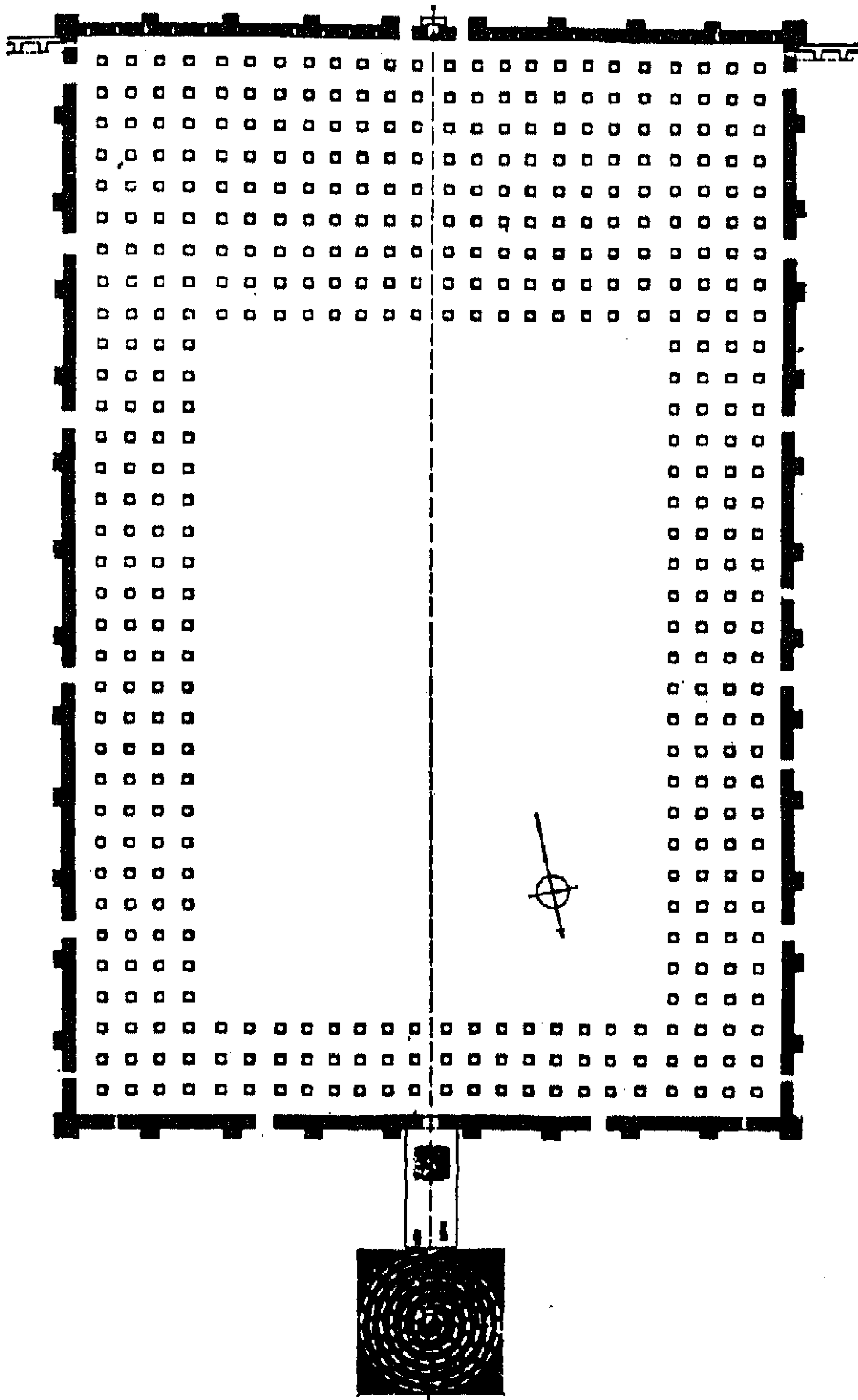
شكل ١٣٤- مسقط أفقى لقبة الصخرة



شكل ٣٤ب- قبة الصخرة . بالرغم من أن قبة الصخرة ليست نمطا مميزا للعمارة الإسلامية إلا أنها أول صرح إسلامى

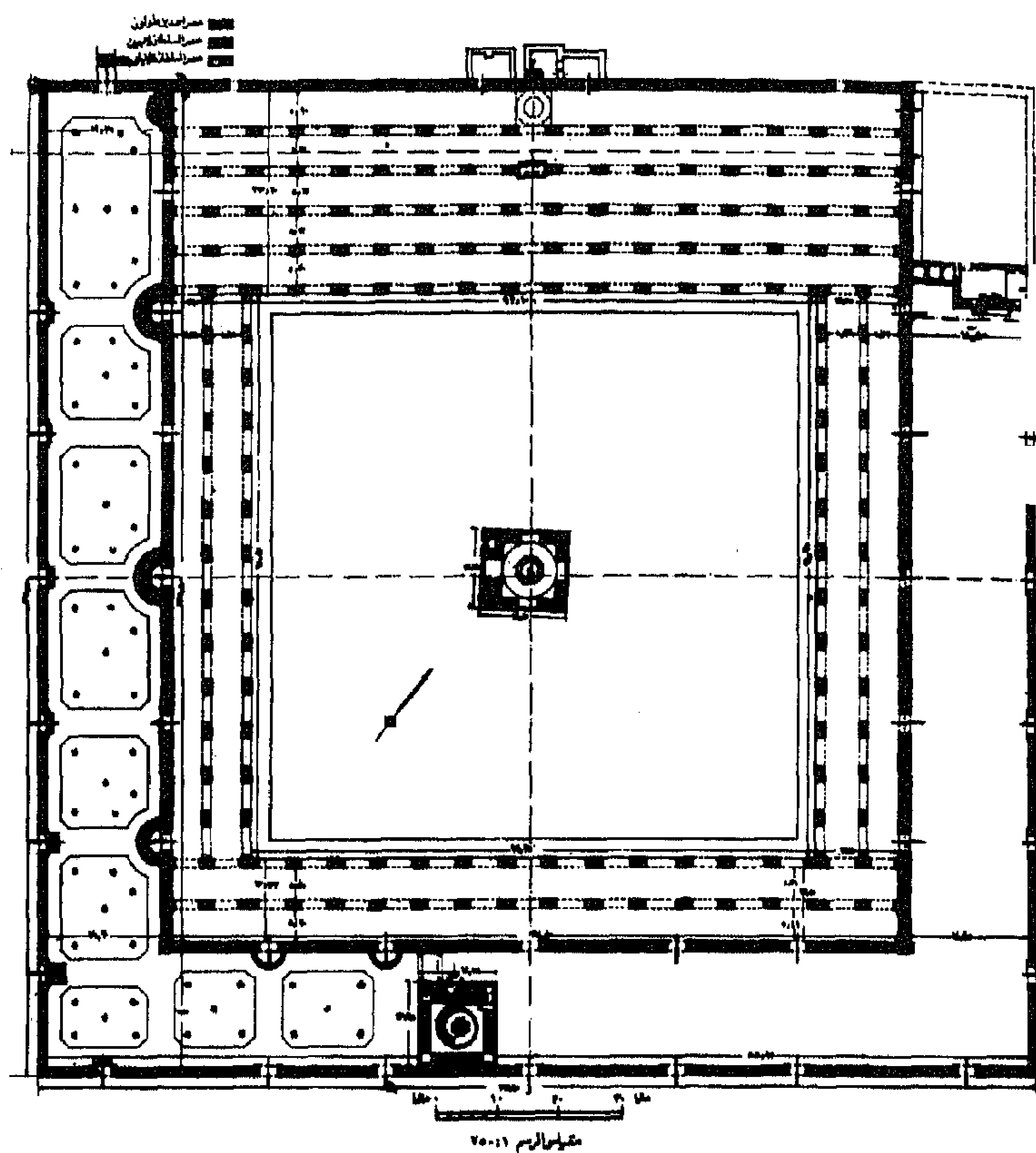


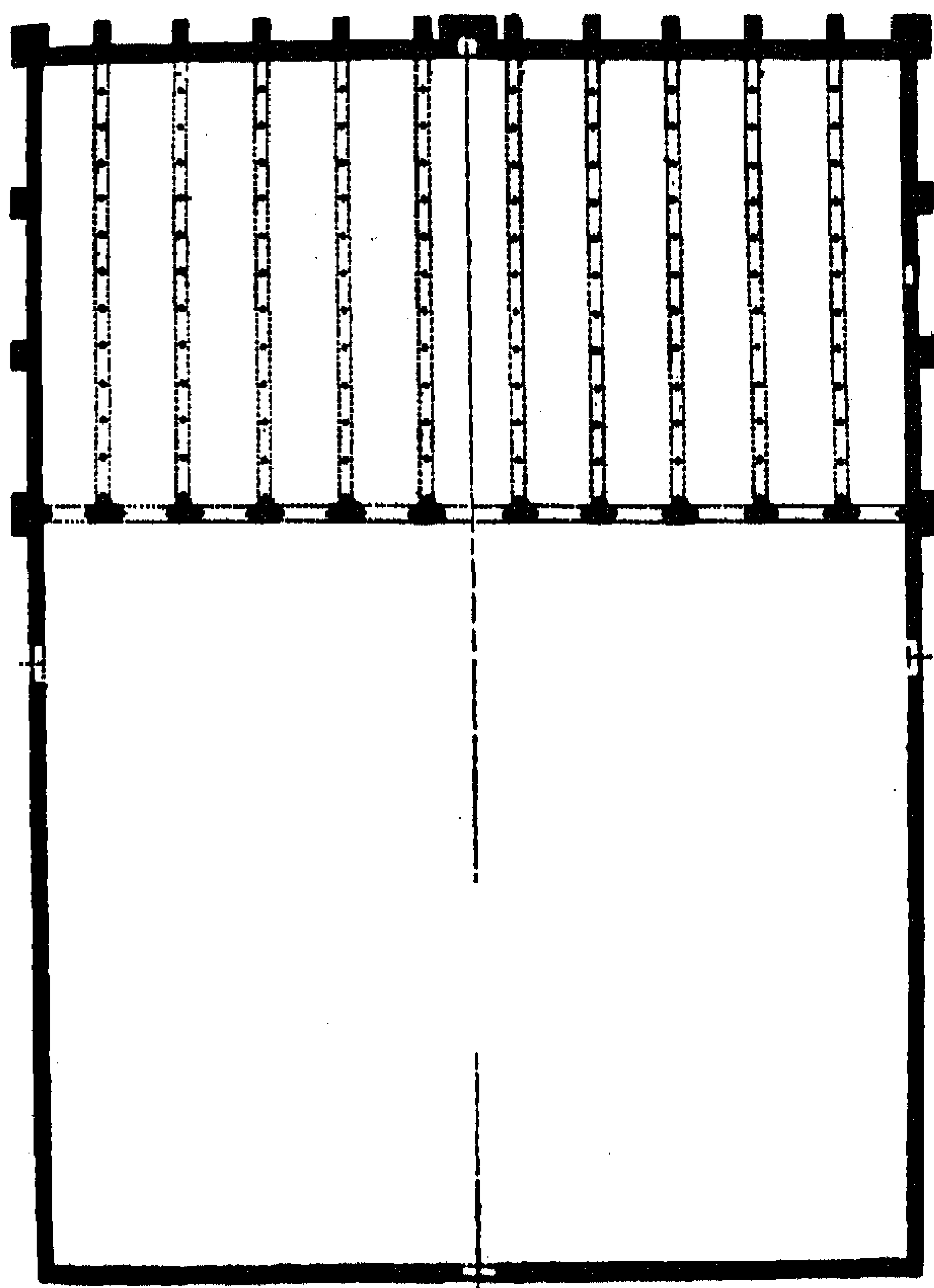
شكل ٣٥ – قصر المشتى . مدخل ذو ثلاثة عقود يؤدى إلى قاعة العرش البازيليكية [عن كريزويل]



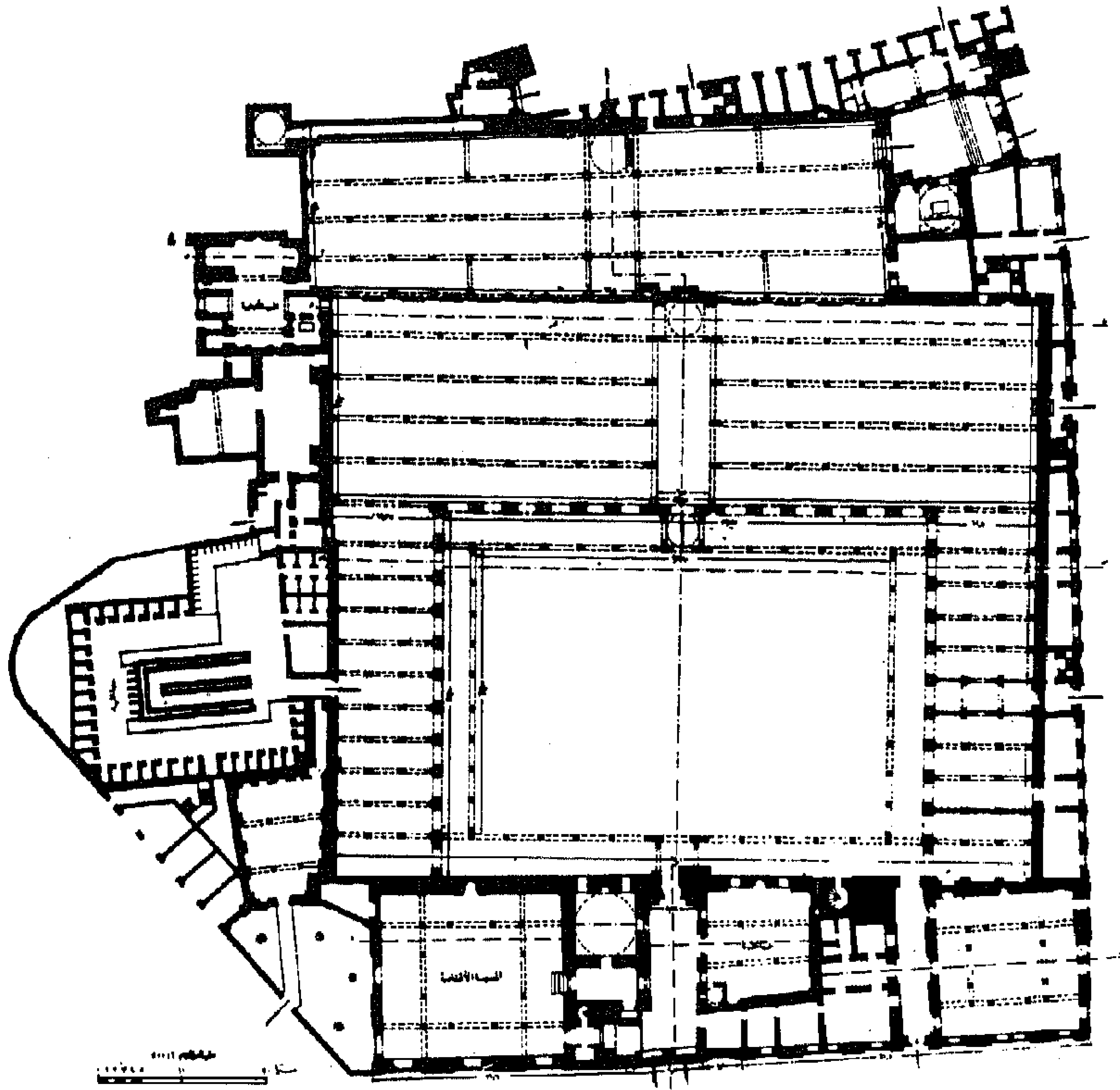
شكل ٣٦ – مسقط أفقى لمسجد سامرا

شكل ٣٧ -- مسقط أفقى لجامع ابن طولون

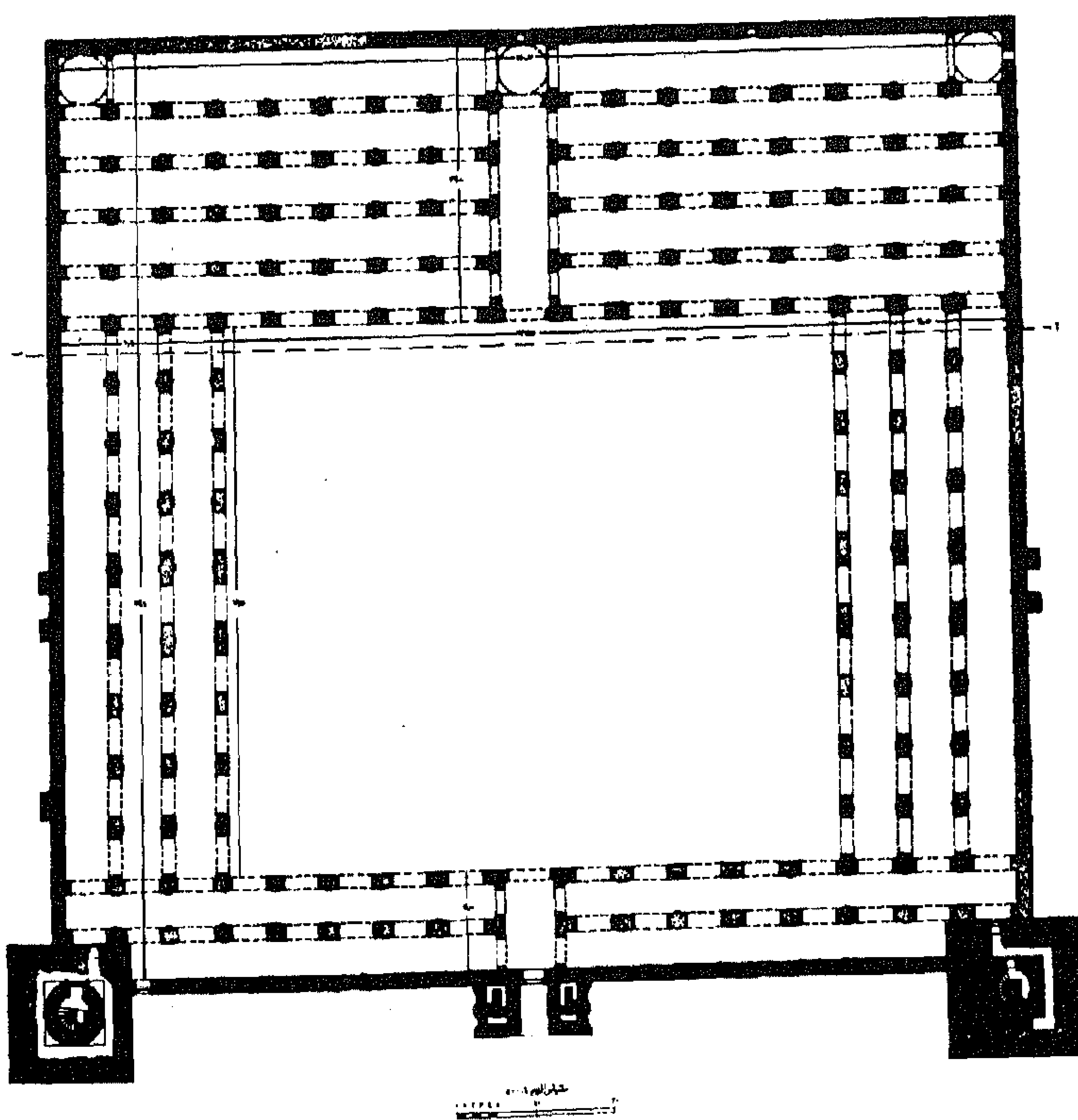




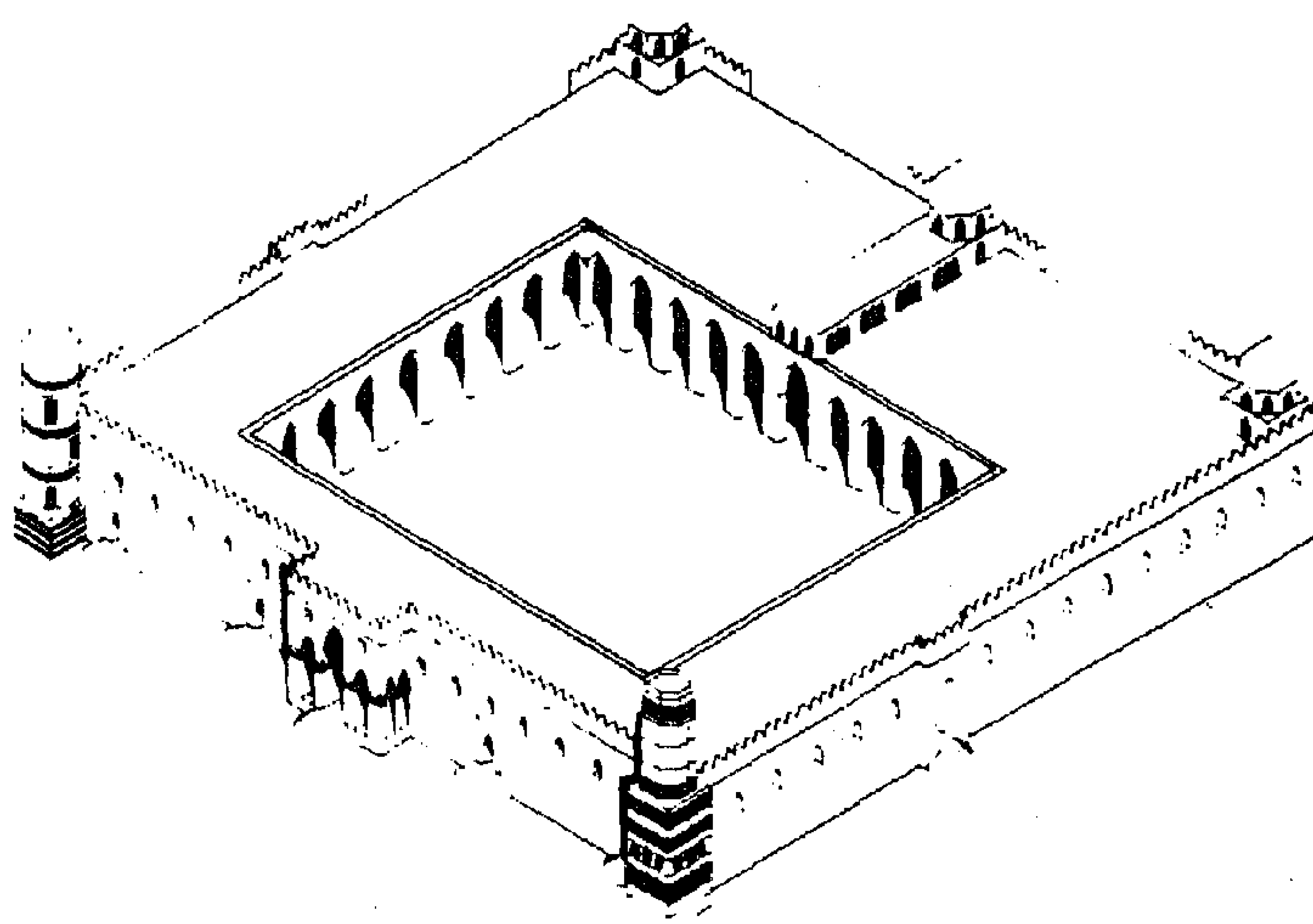
شكل ٣٨ - المسقط الأفقى الأصلى لمسجد قرطبة



شكل ٣٩ – مسقط أفقي للجامع الأزهر يوضح أنه أنشئ على مراحل متعاقبة



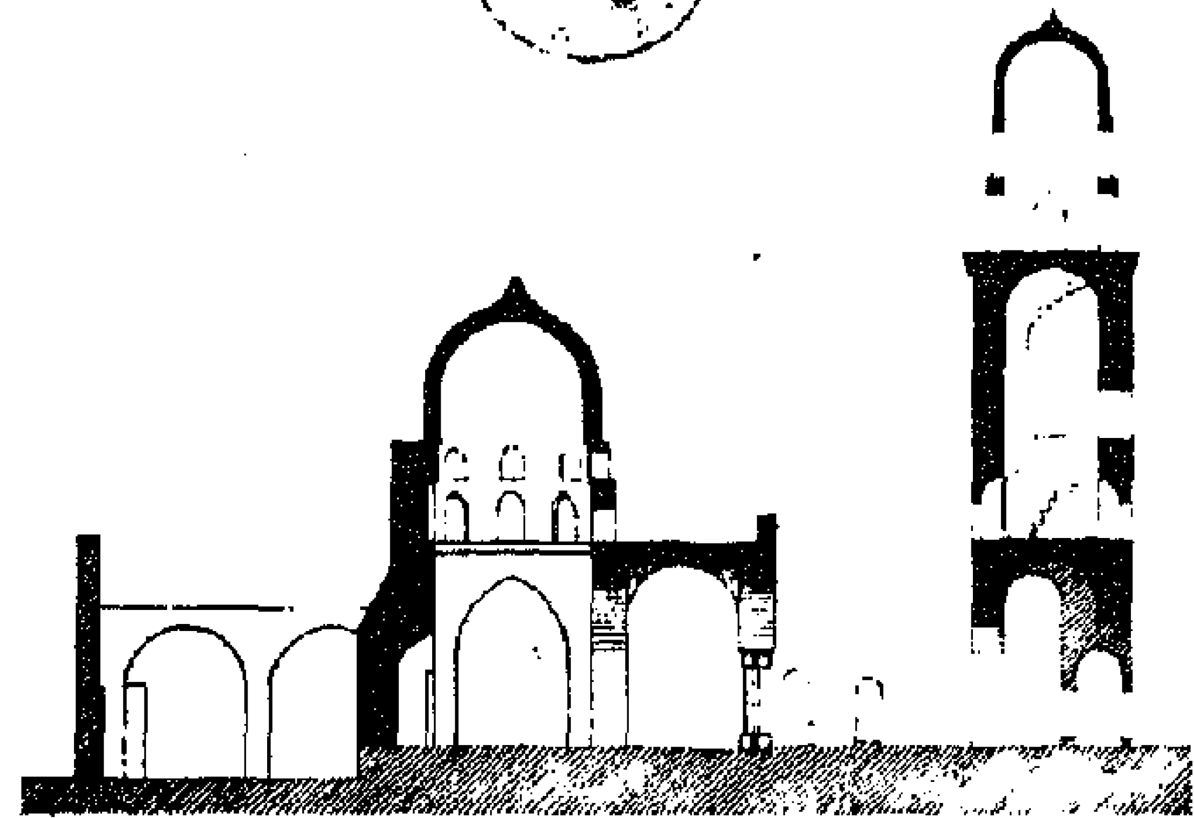
شكل ٤٠ ا- مسقط أفقى لجامع الحاكم بأمر الله

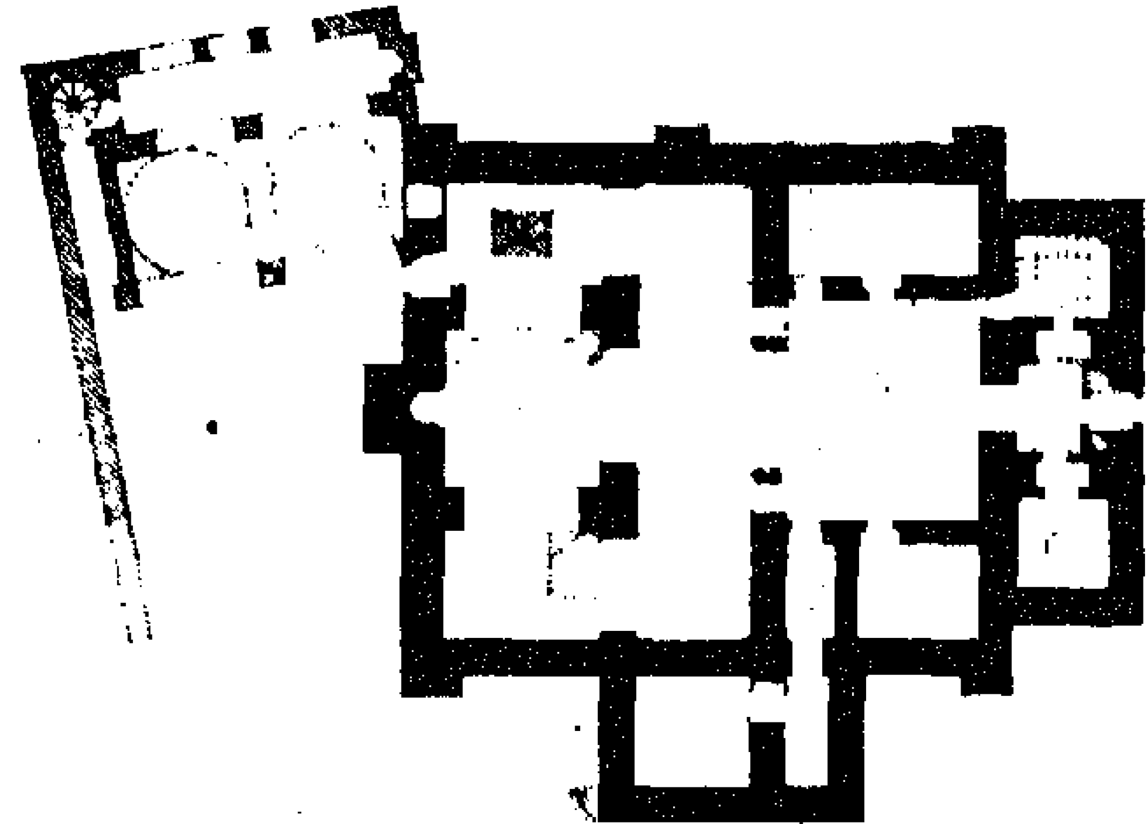


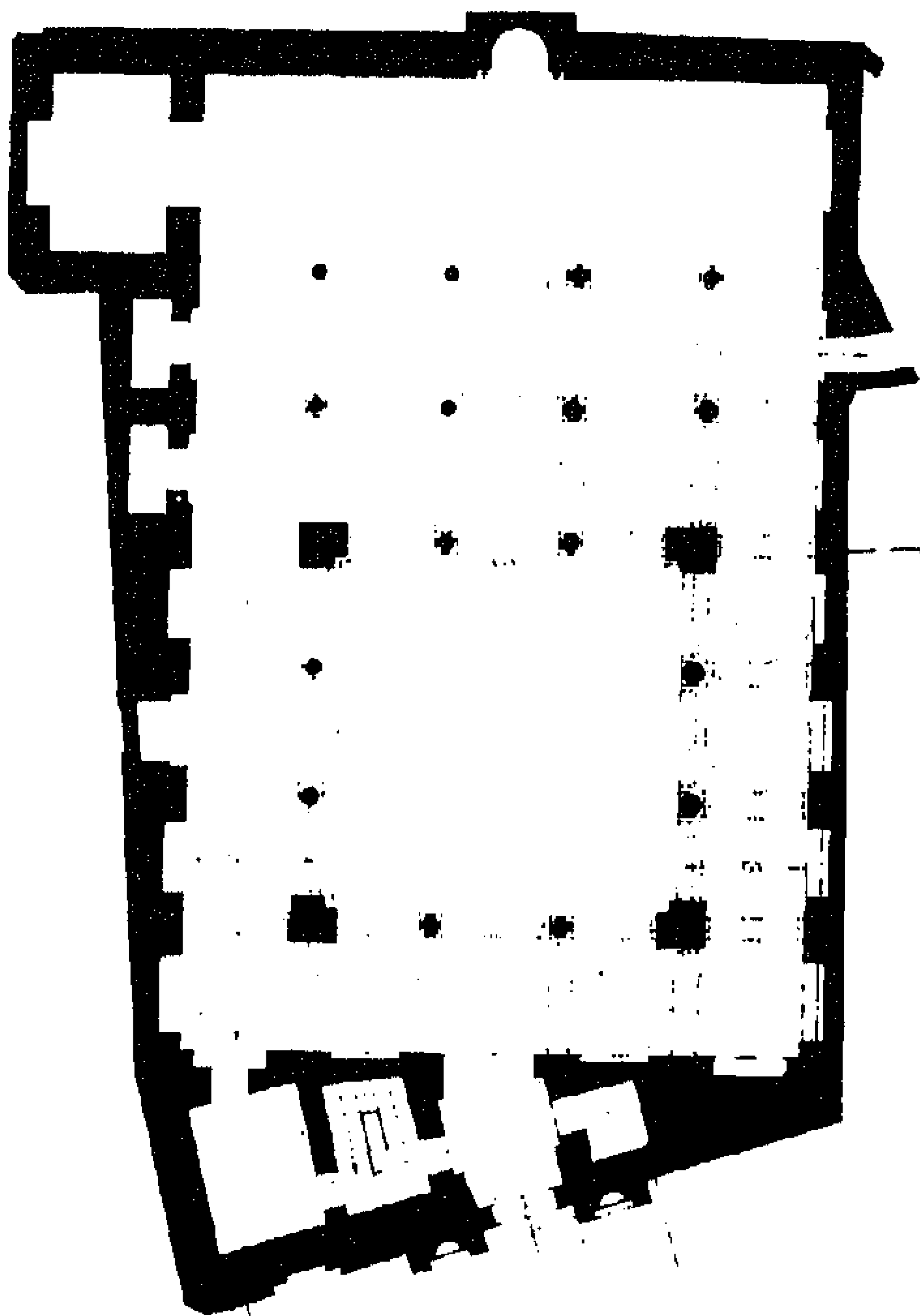
شكل ٤٠ب- قطاع لجامع الحاكم بأمر الله



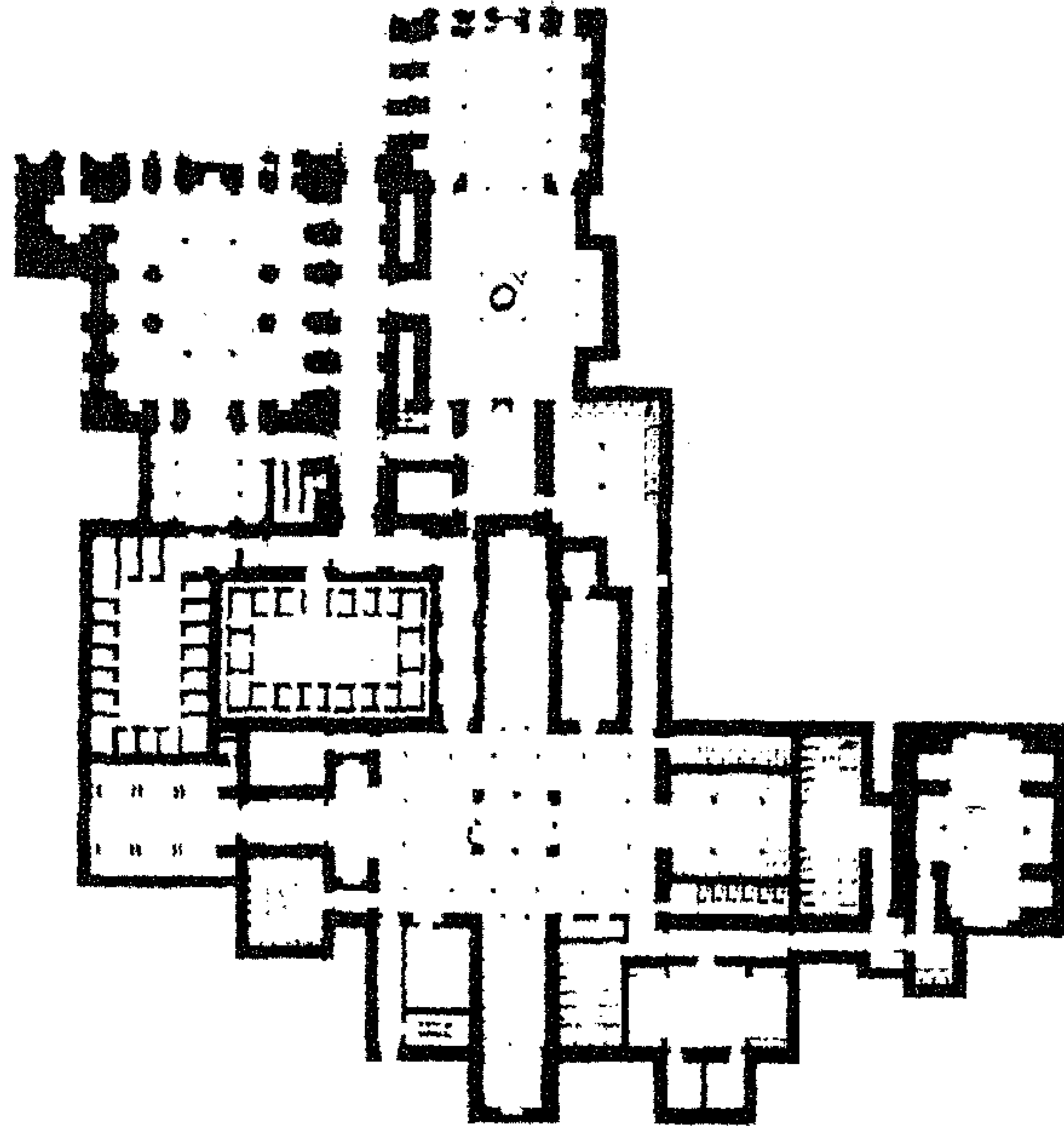
شكل ٤١ – قطاع أفقى ومسقط رأسى لمسجد الجيوشى



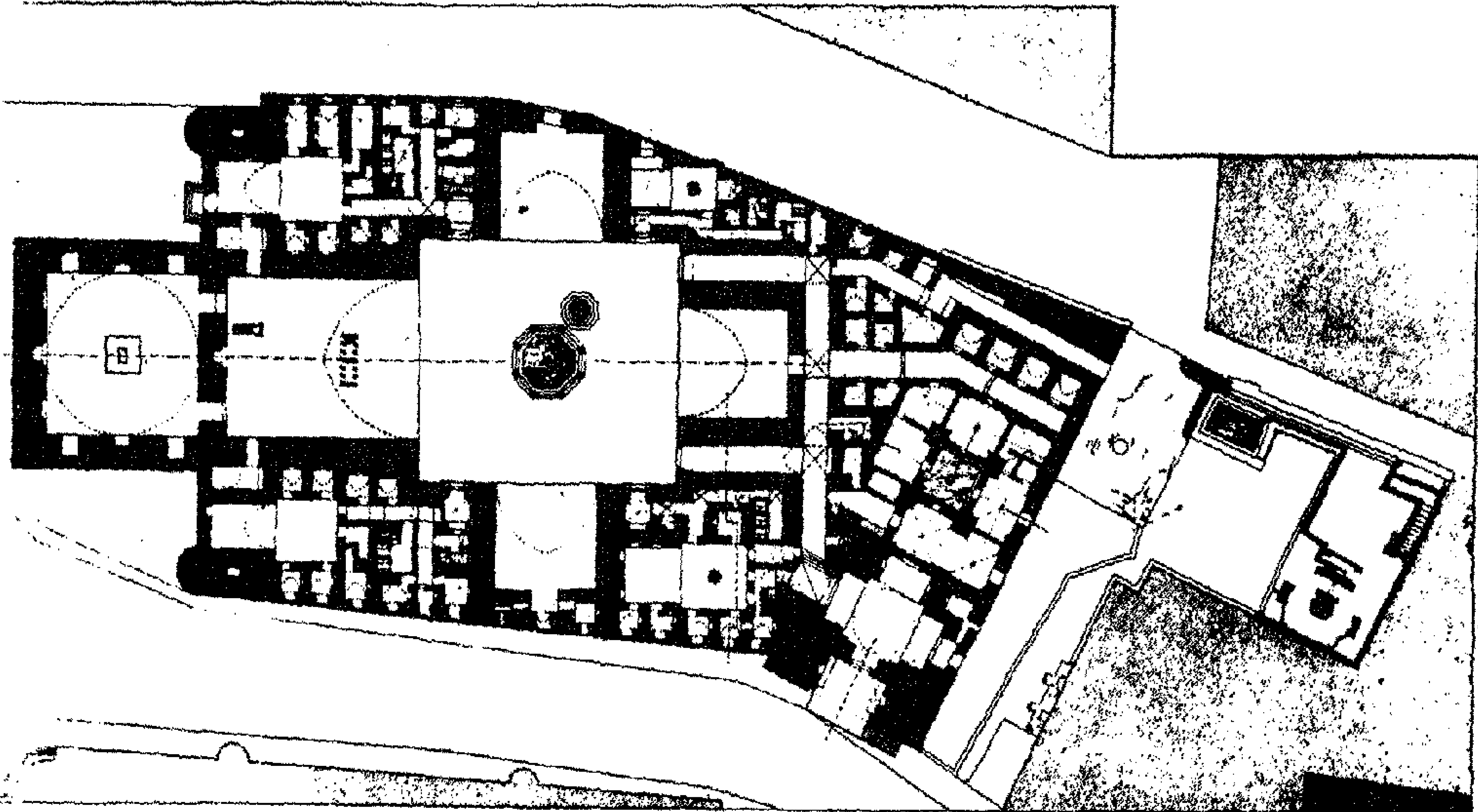




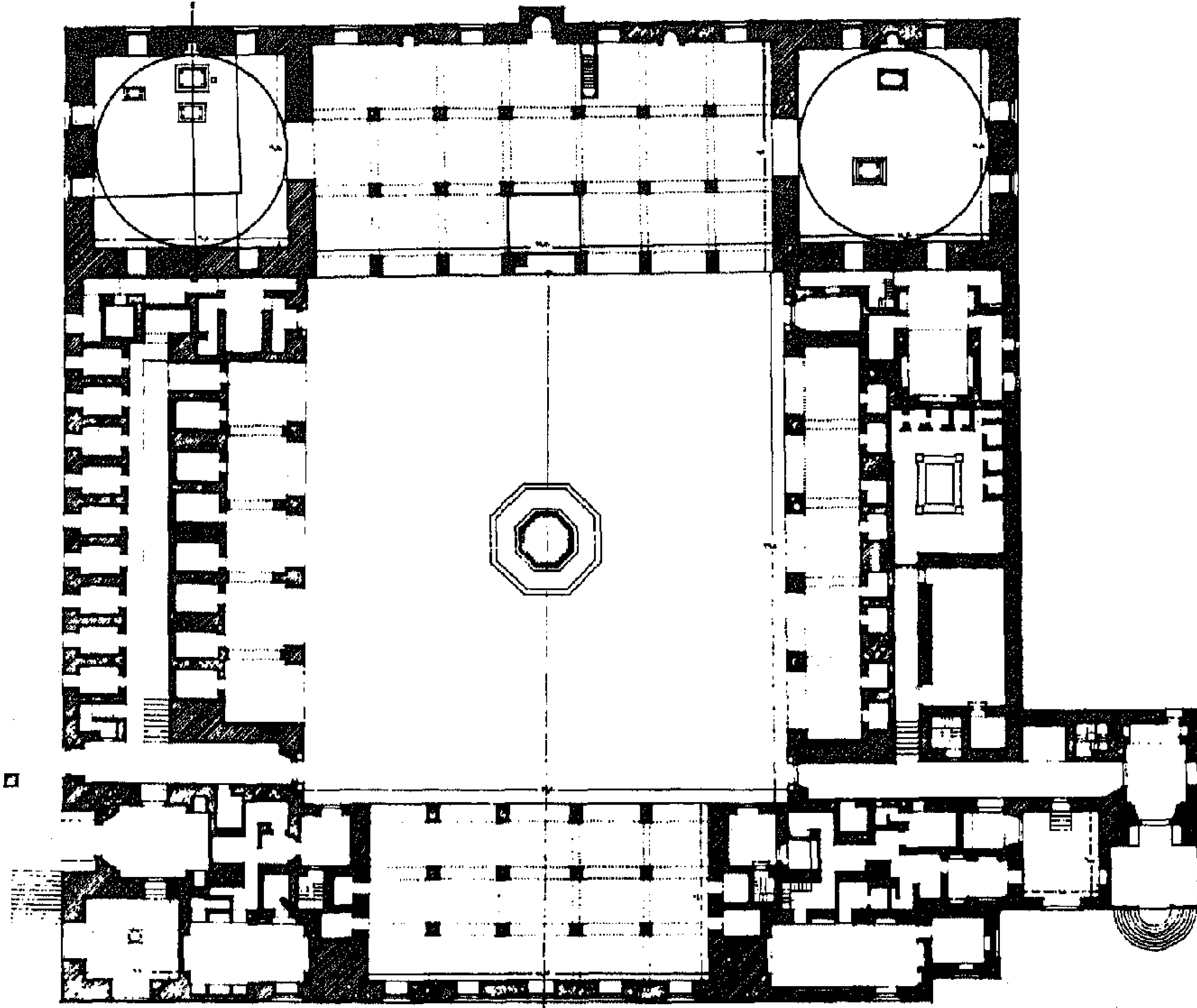
شكل ٤٢ – مسقط أفقى لجامع الأقمر



شكل ٤٣ – مجموعة السلطان قلاوون بالنحاسين. مسقط أفقى قبل التعديلات الحديثة . ويظهر الإيوانان العميقان حول الصحن الداخلى ، بهما سلسبيلان يصبّان فى قناتين مرصوفتين برخام الفسيفساء وينتهيان بفسقية فى منتصف الصحن . وقيل إن السلطان قلاوون كان يُجْرى شراب الفاكهة أو ماء الورد فى السلسبيلات والنافورة بدلاً من المياه فى بعض المواسم والأعياد الخاصة مما يشعر باهتمام الحاكم بأمر المرضى

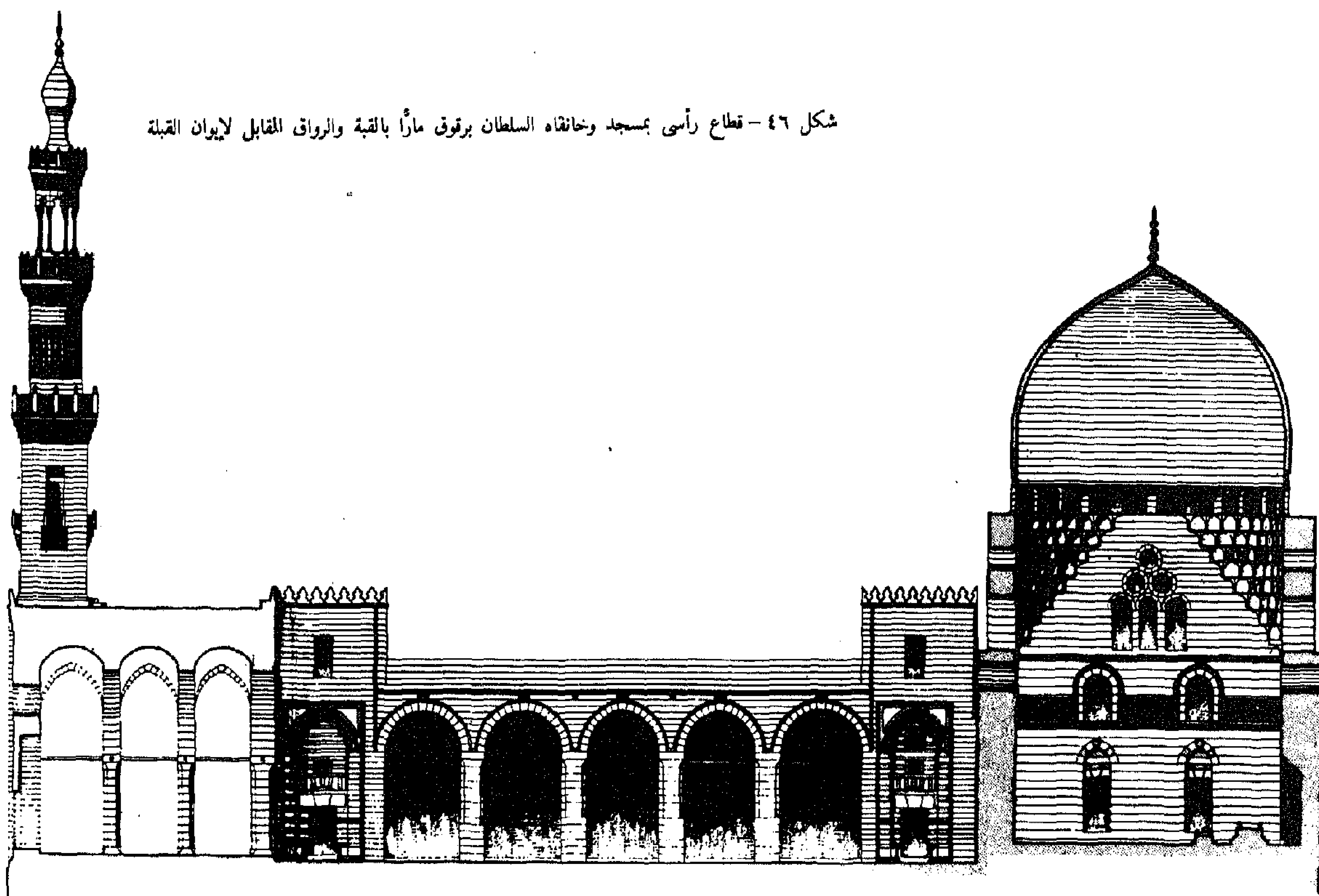


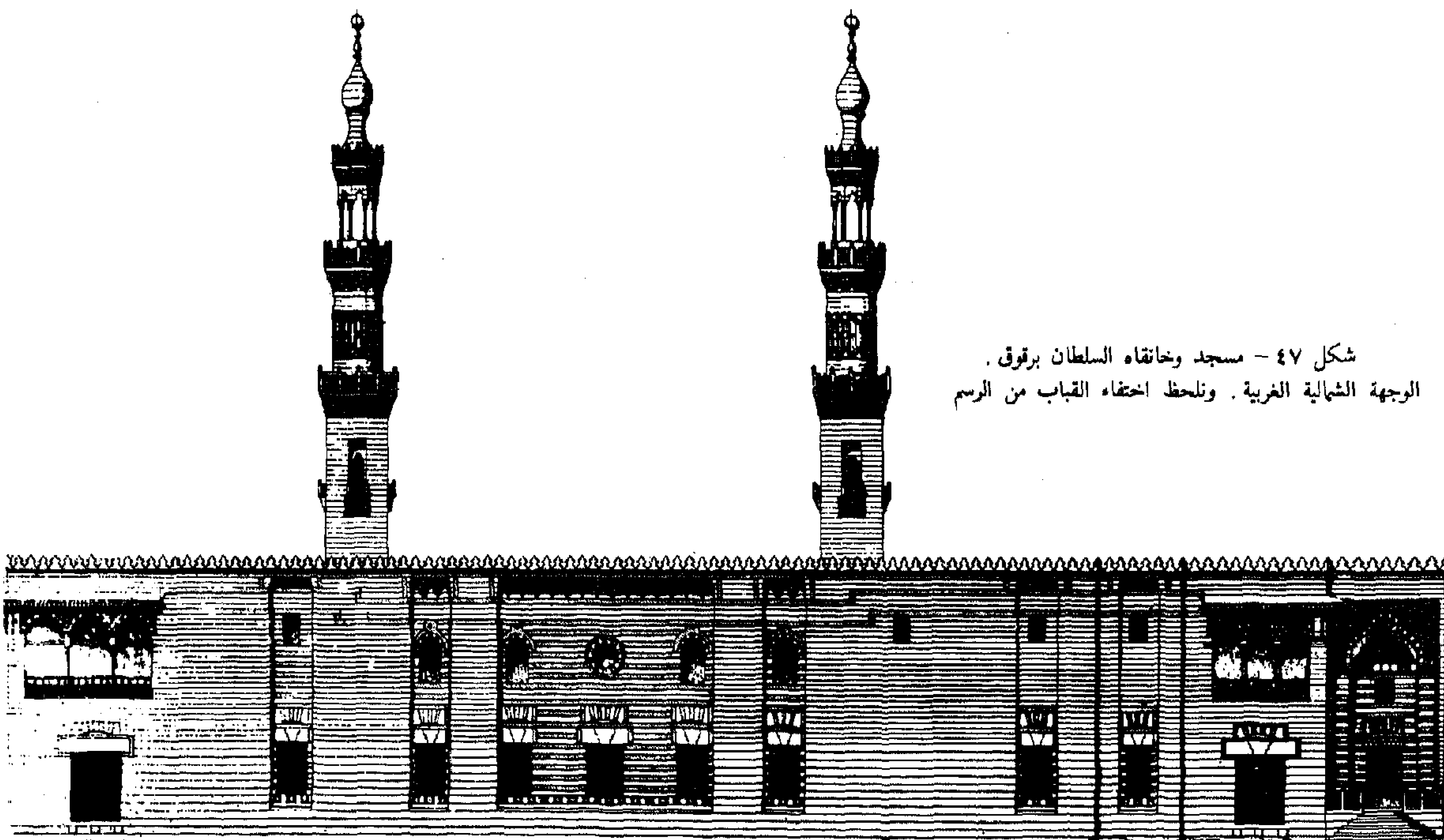
شكل ٤٤ – مسقط أفقى لمسجد السلطان حسن
لجأ المعمارى لمعالجة اختلاف اتجاه القبلة عن تخطيط الشارع إلى احترام الاتجاهين عن طريق تصميم المدخل بدهاليزه المتعرجة . وبهذا التعرج حقق فى الوقت نفسه الاعتكاف والسكون داخل المسجد



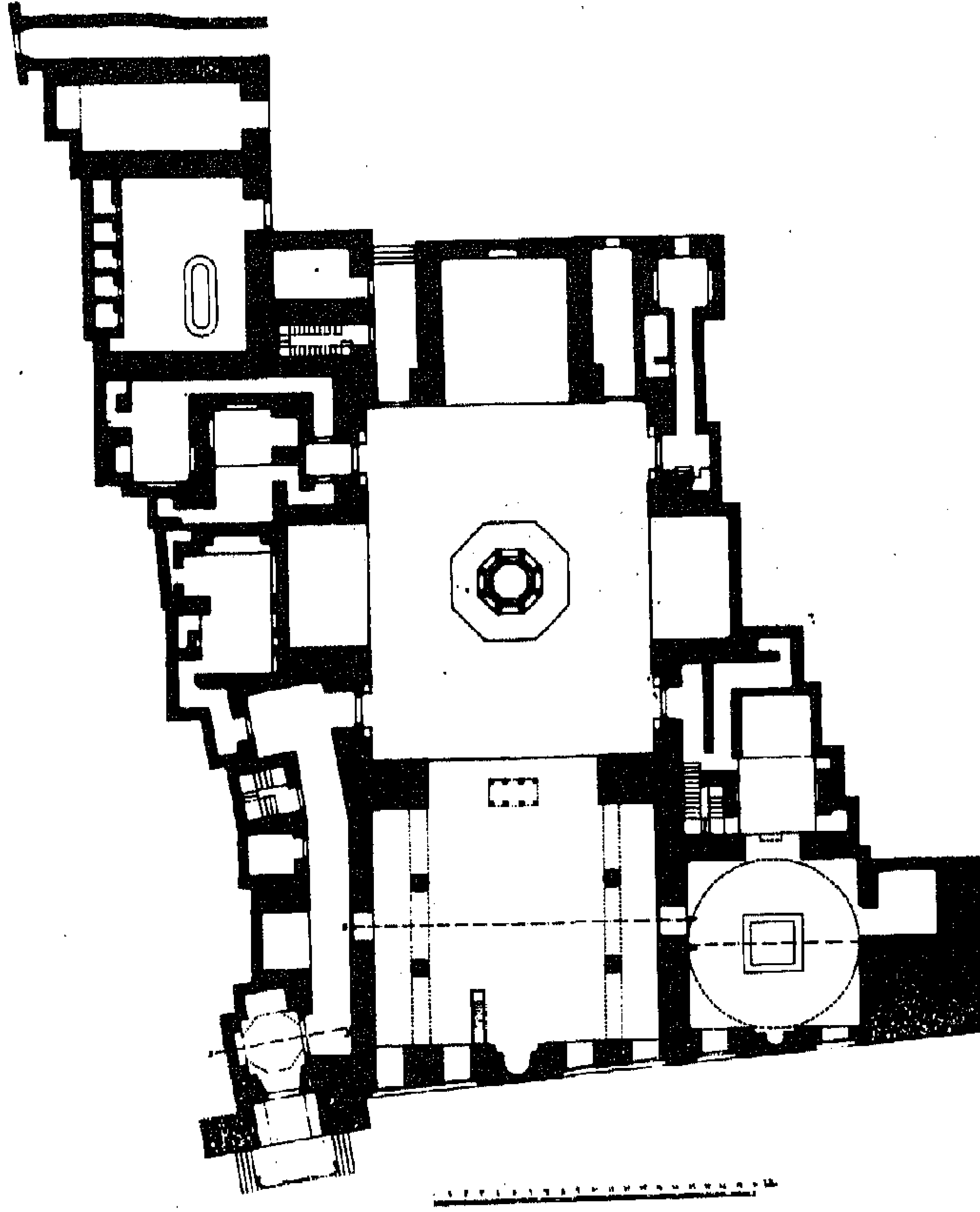
شكل ٤٥ – مسقط أفقي لمسجد وخانقاه السلطان برقوق . ونلحظ أن مجاز المدخل مصمم بزاوية قائمة مع دهليز الدخول المؤدى إلى الصحن المكشوف وهو مركز توزيع التصميم

شكل ٤٦ – قطاع رأسى بمسجد وخانقاه السلطان برقوق مارًا بالقبة والرواق المقابل لإيوان القبلة



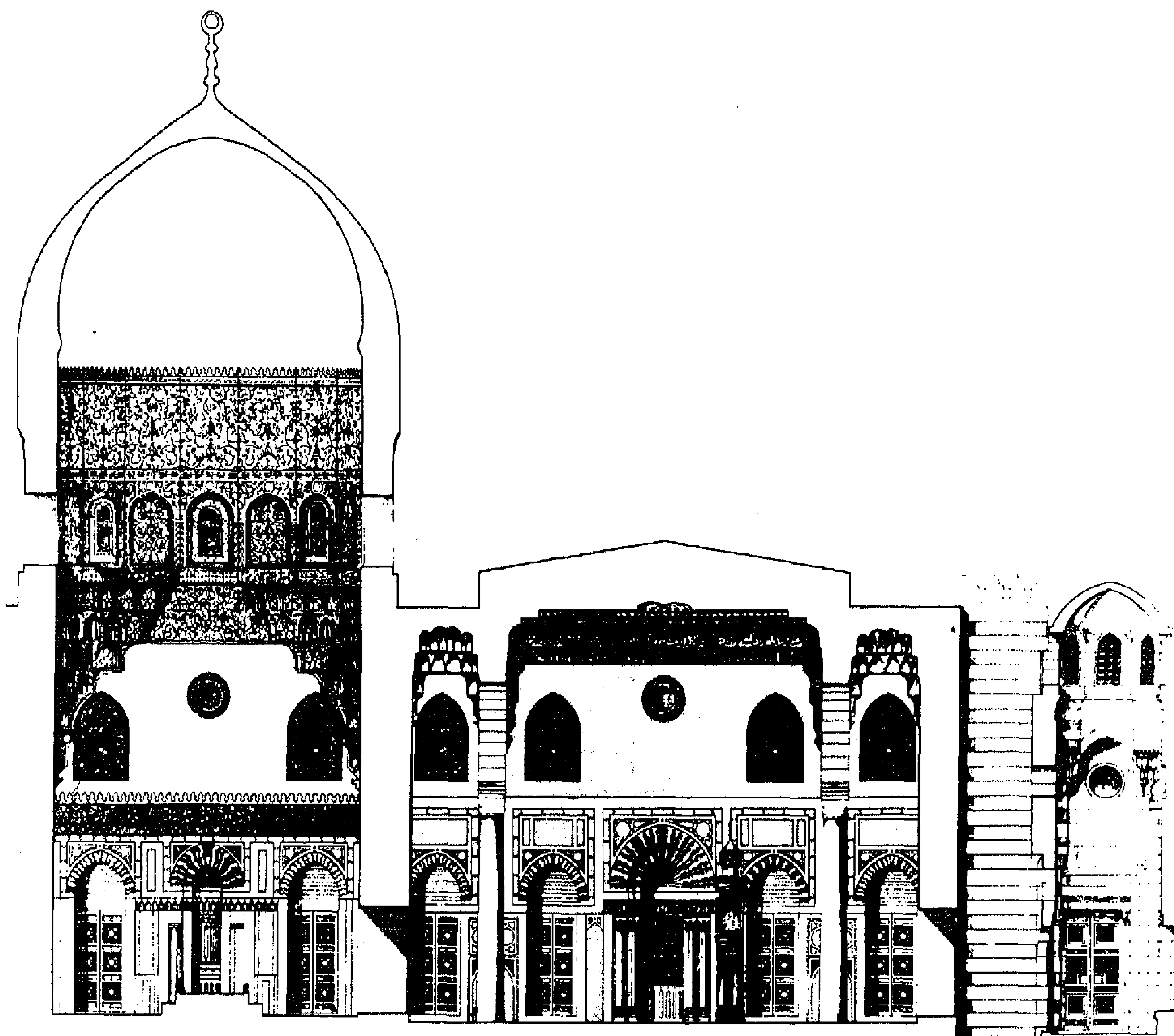


شكل ٤٧ – مسجد وخانقاه السلطان برقوق .
الوجهة الشمالية الغربية . ونلحظ اختفاء القباب من الرسم



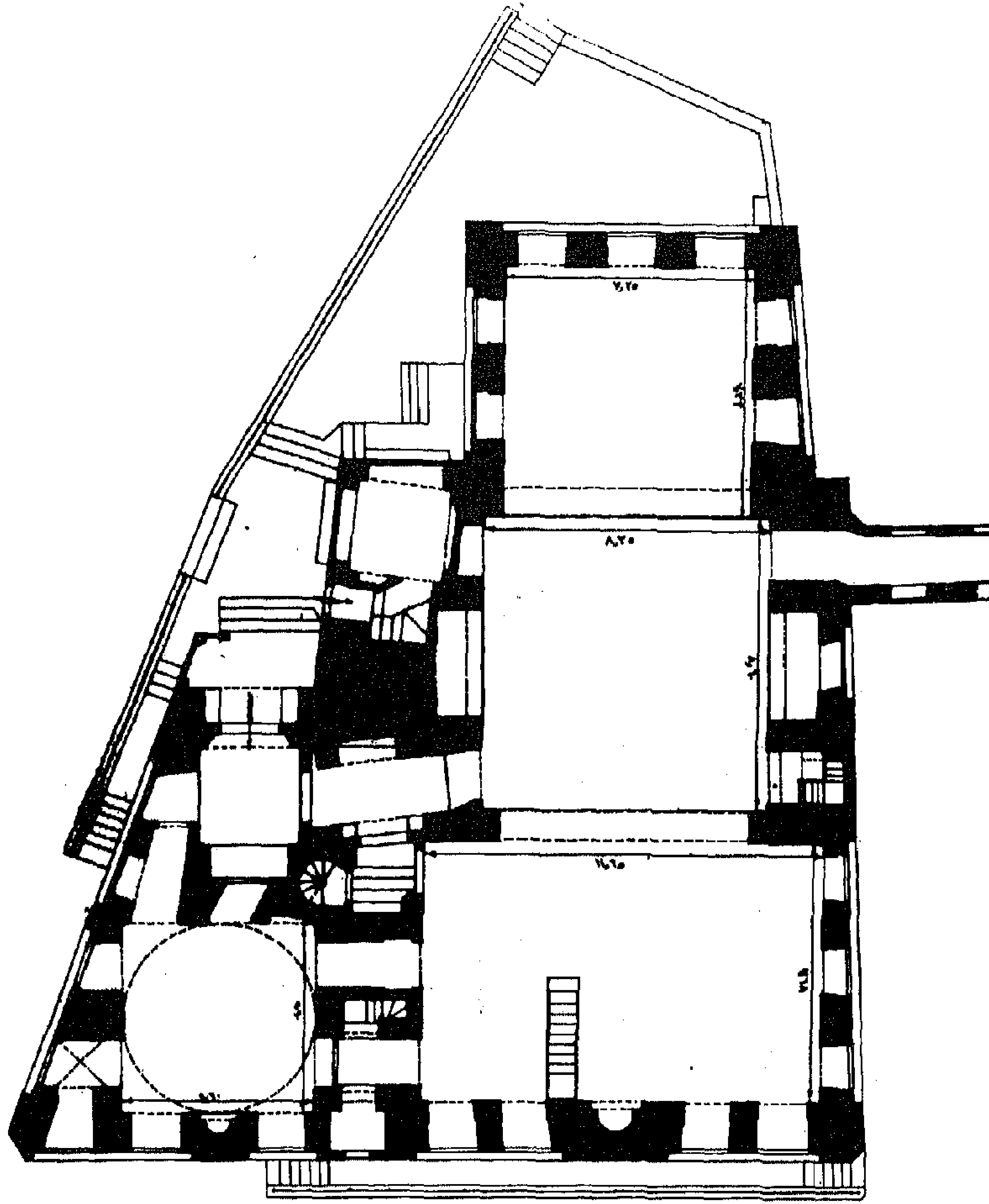
شكل ٤٨ – مسقط أفقى لمسجد السلطان برقوق

لكى يحافظ المعمارى على اتجاه القبلة مع مراعاة تخطيط الشارع عالج الانحراف بين اتجاه القبلة وخط تنظيم الشارع بتغيير سمك الجدار بما يلائم الموقع . وإذ كان حائط القبلة على الطريق ، وكان المألوف ان يتوافد المصلون على مكان الصلاة من خلف المصلين وليس من أمامهم فقد صمم المدخل بمجاز وممر طويل يؤدى الى الصحن المكشوف ومنه الى ايوانات الصلاة . ولكى يعطى المعمارى مساحة فسيحة للمصلين فى إيوان القبلة أضاف بائكتين على جانبى الإيوان



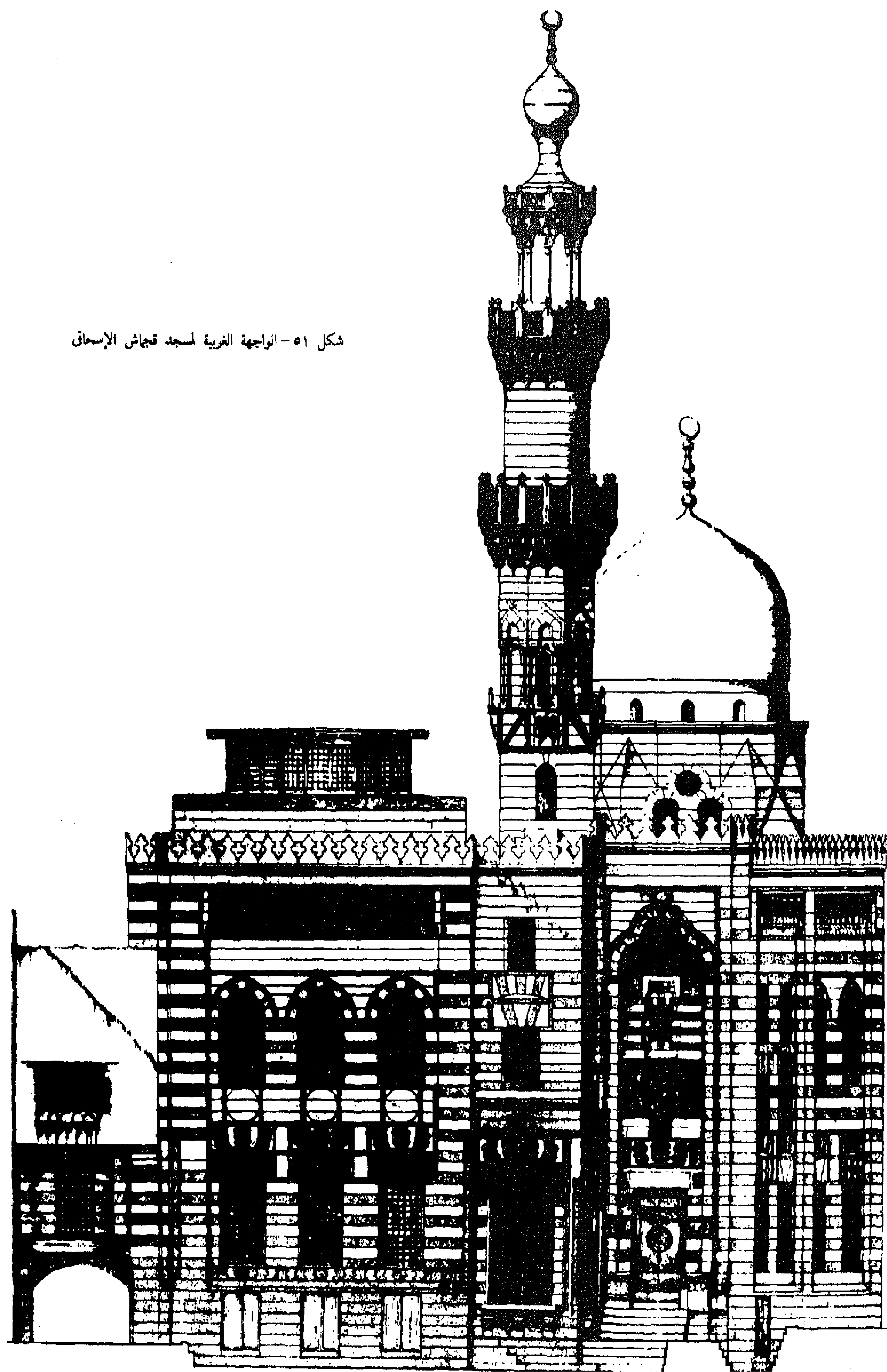
شكل ٤٩ – مسجد السلطان برقوق

قطاع رأسى يمر بإيوان القبلة ، ويبين البائكتين على جانبيه لتوسيع مساحته . ويسترعى الانتباه زخارف قبة الضريح من الداخل فى كل من نسبها وطريقة تصميمها

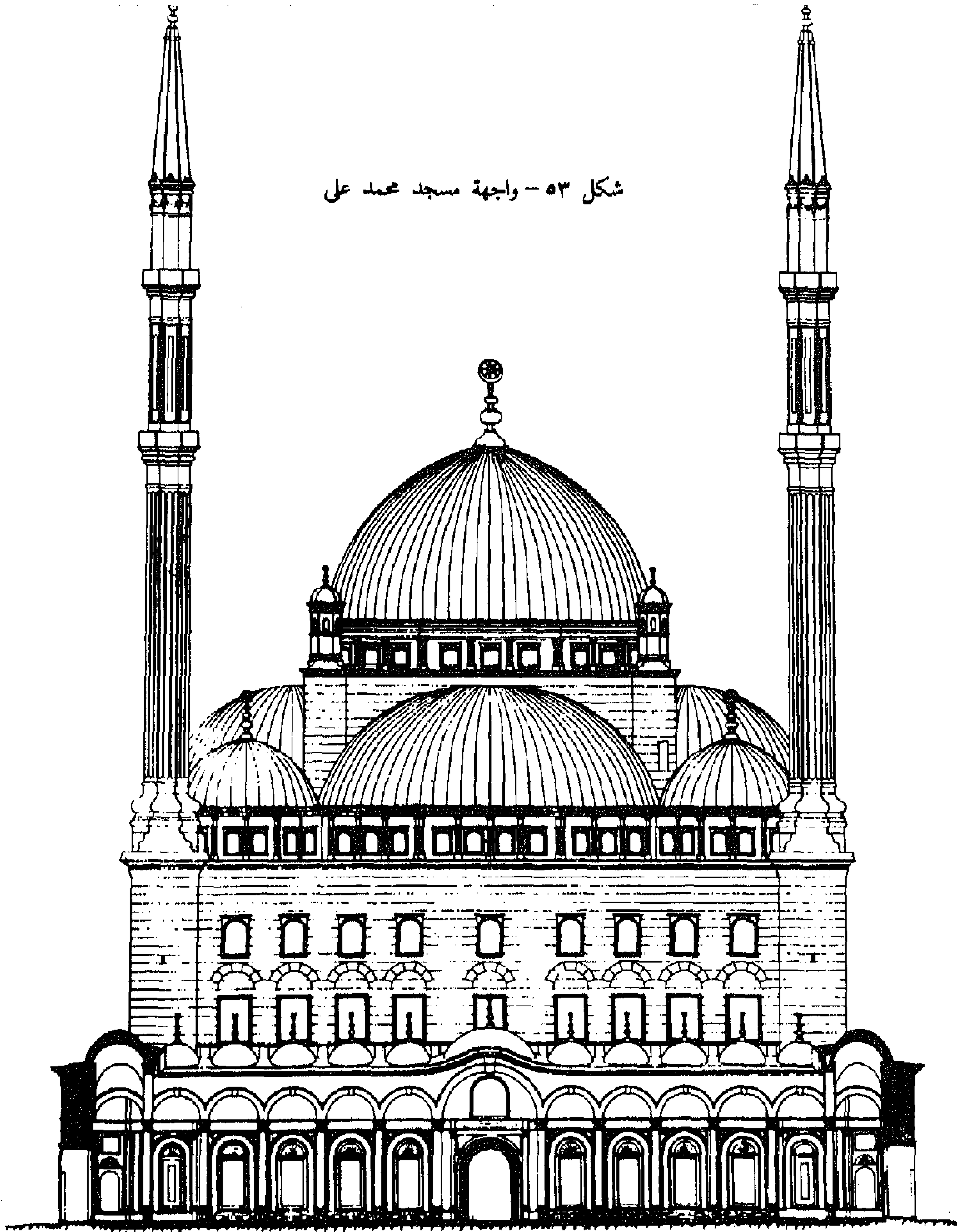


شكل ٥٠ – مسقط أفقى لمسجد قجماش الإسحاقى

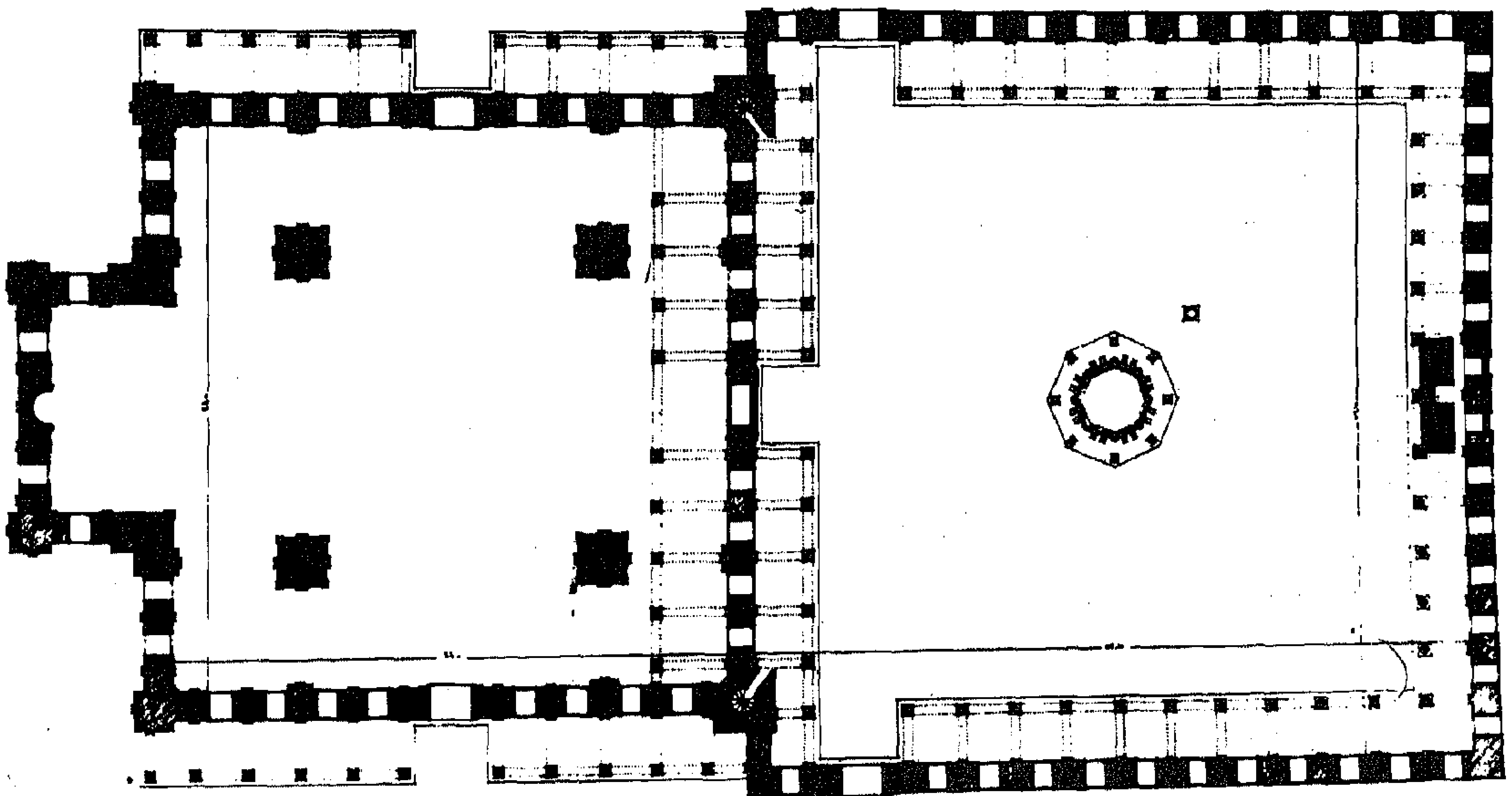
عالج المعمارى اختلاف اتجاه القبلة عن تخطيط الشارع عن طريق التلاعب بسمك الجدران حتى تتفق مع تربيع داخل المسجد محترما اتجاه القبلة على الرغم من التعقيد الشديد فى الإنشاء



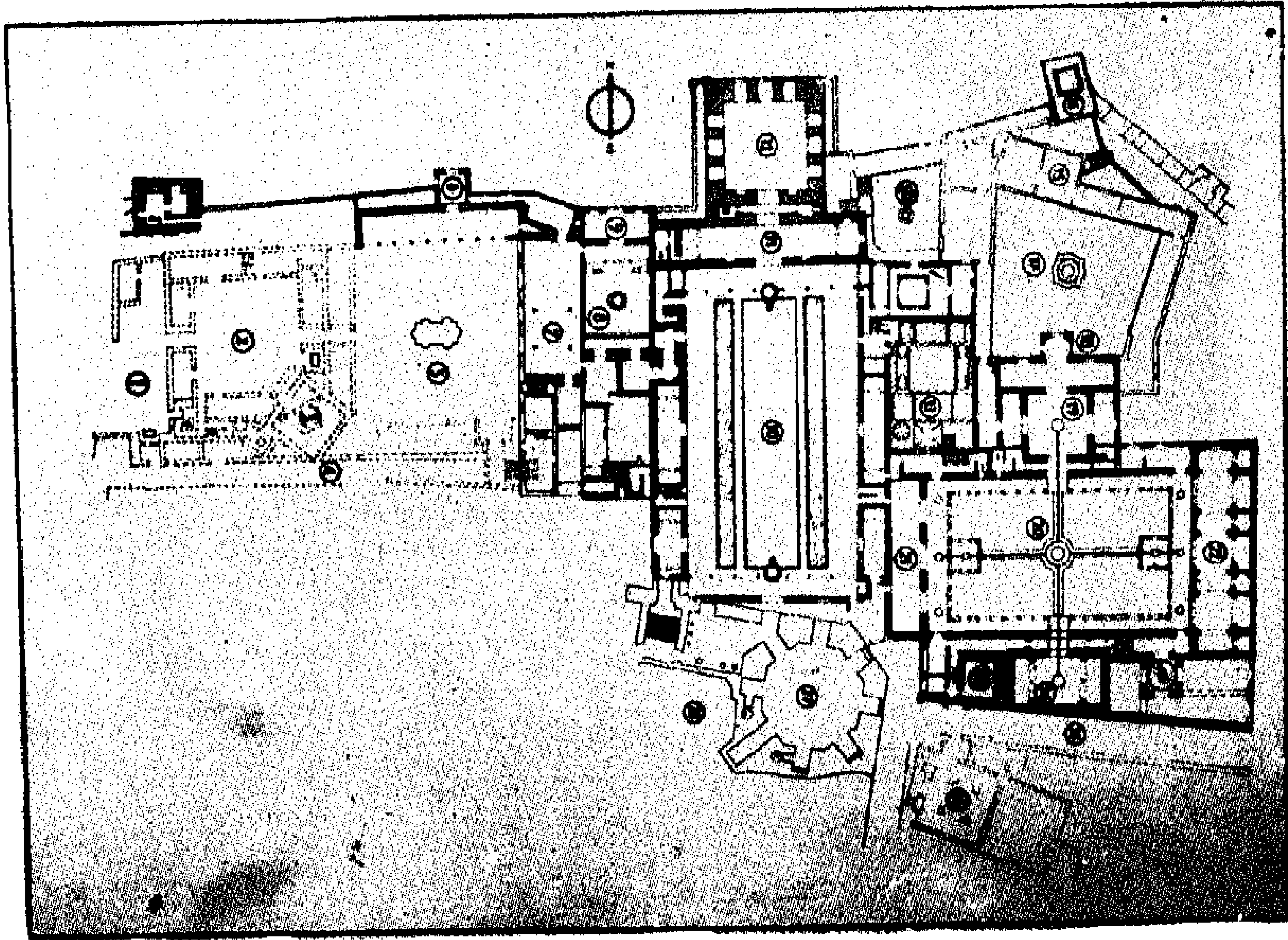
شكل ٥١ – الواجهة الغربية لمسجد قجماش الإسحاقي



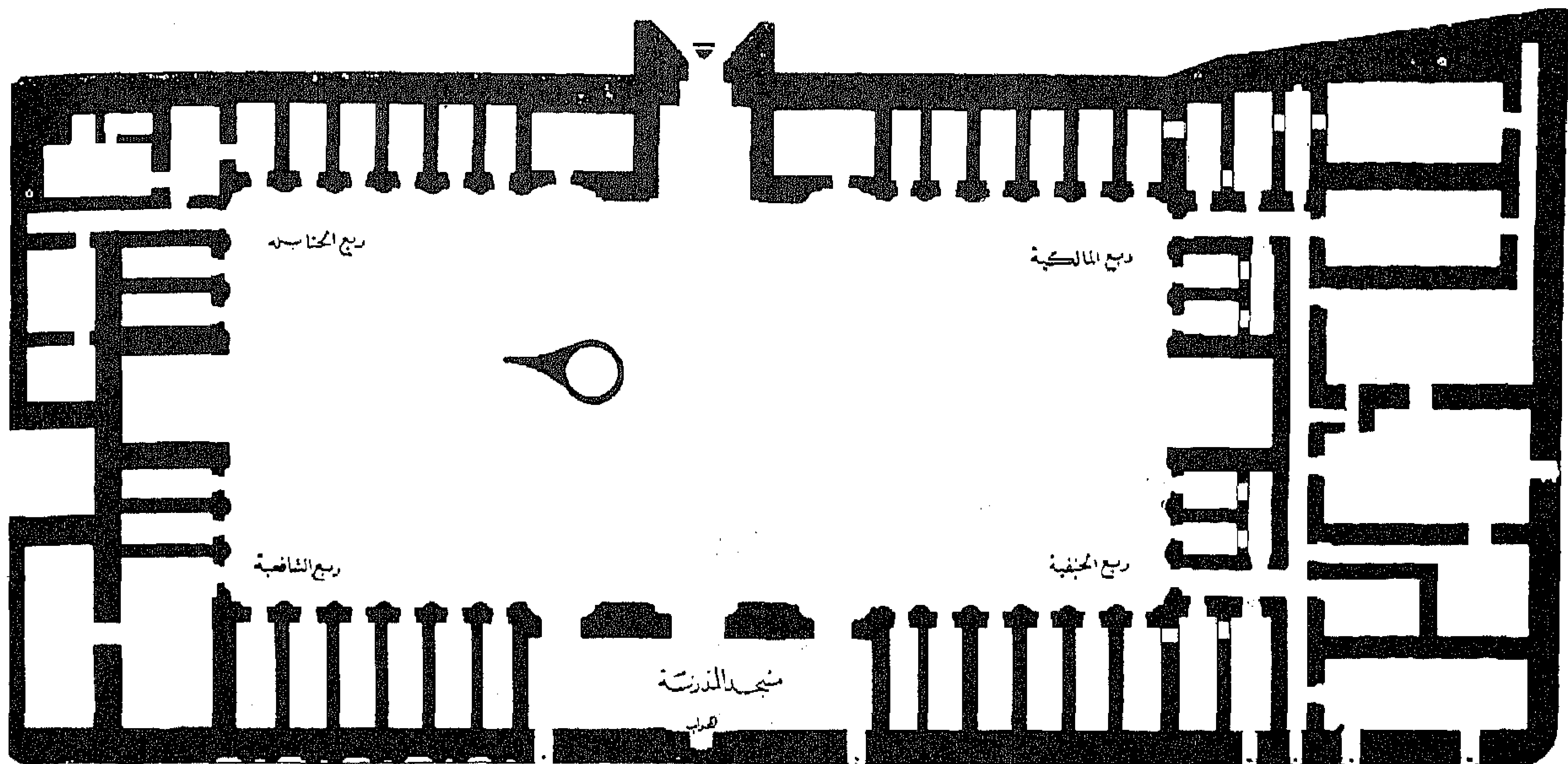
شكل ٥٣ – واجهة مسجد محمد على



شكل ٥٢ – مسقط أفقى لمسجد محمد على بالقلعة على الطراز العثمانى

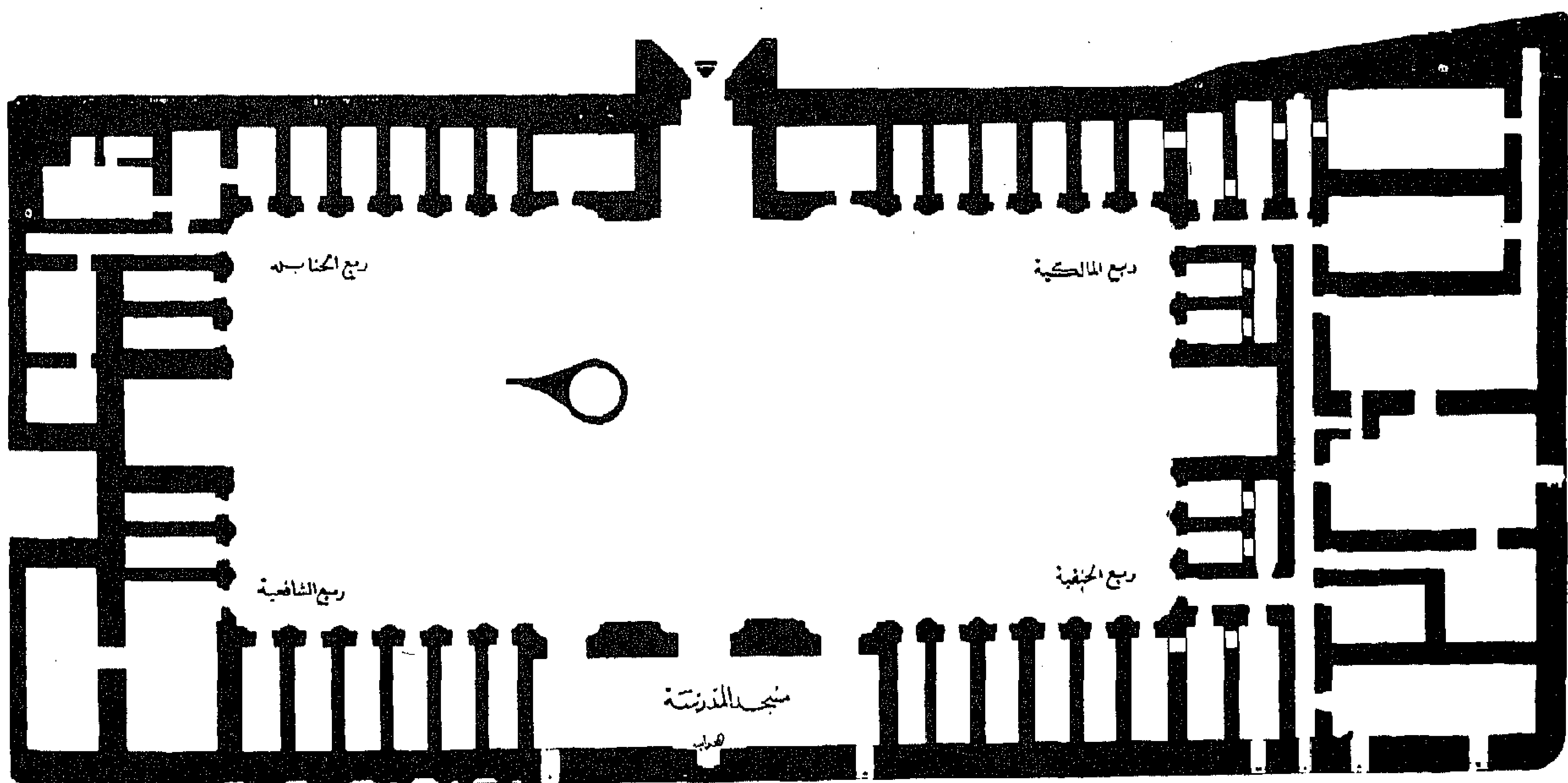


شكل ٥٤ – مسقط أفقي لقصر الحمراء بغرناطة

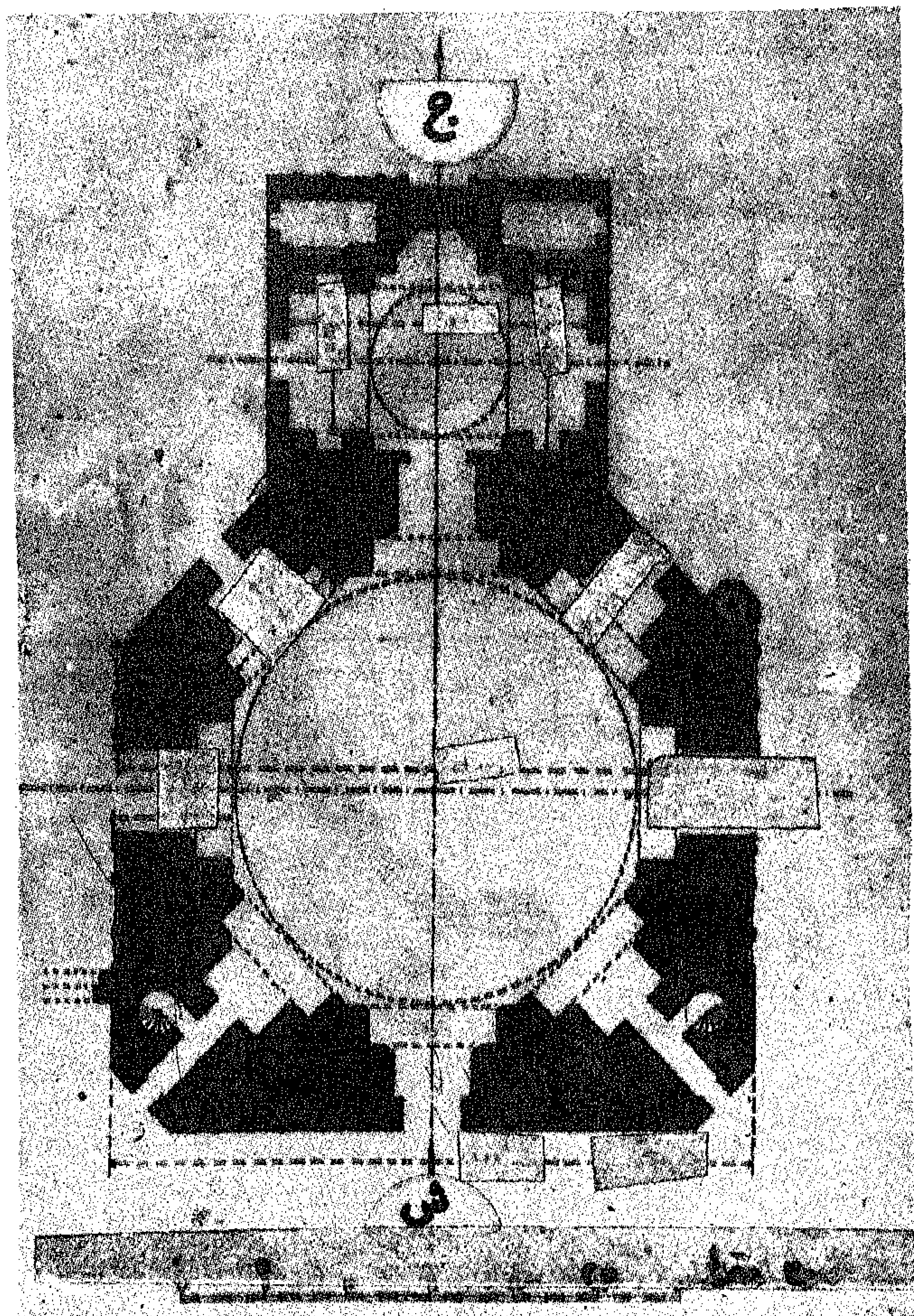


شكل ٥٥ – مسقط أفقي للطابق الأول من المدرسة المستنصرية . .
[بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق]

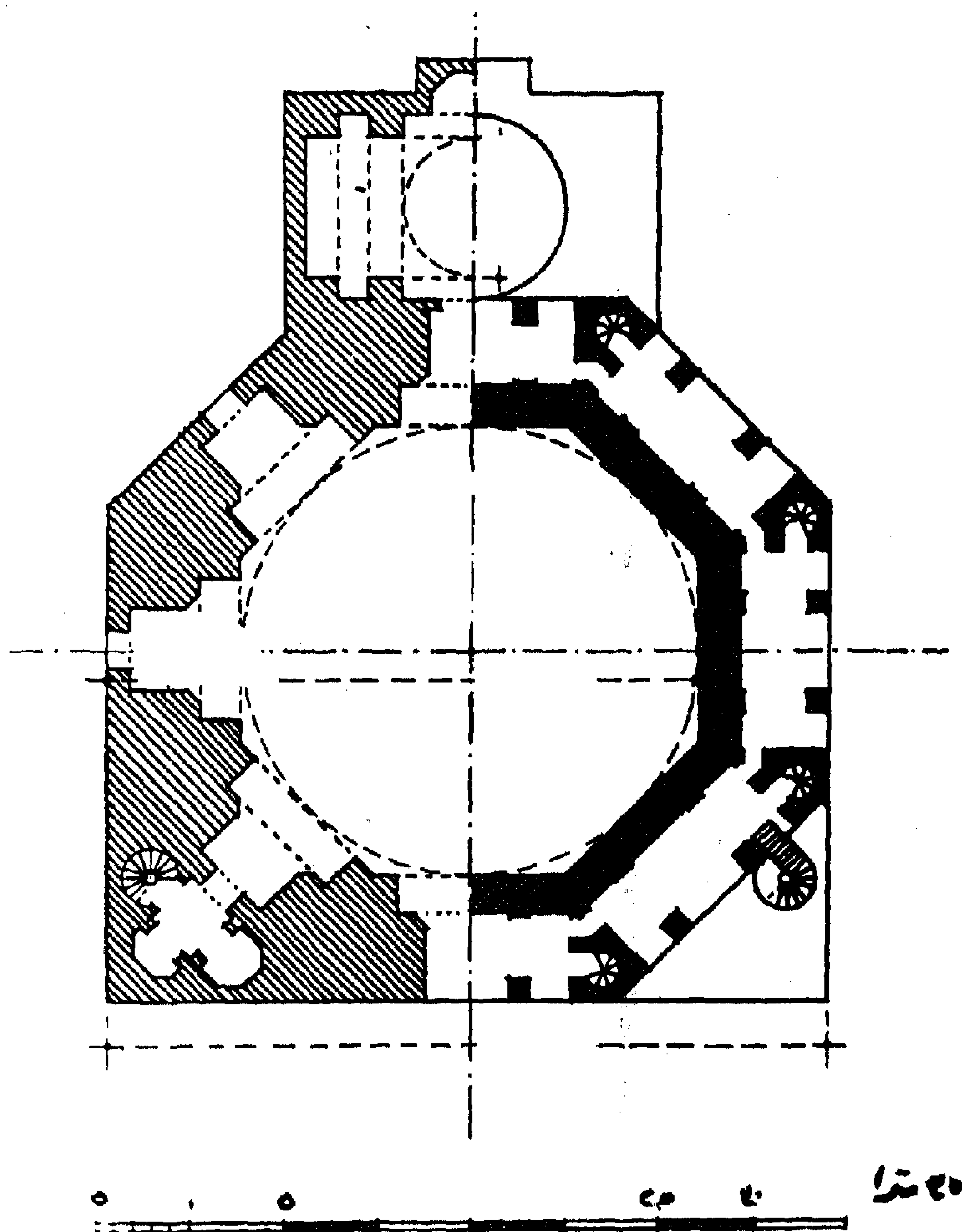
مدخل المدرسة



شكل ٥٦ – مسقط أفقي للطابق الثاني من المدرسة المستنصرية

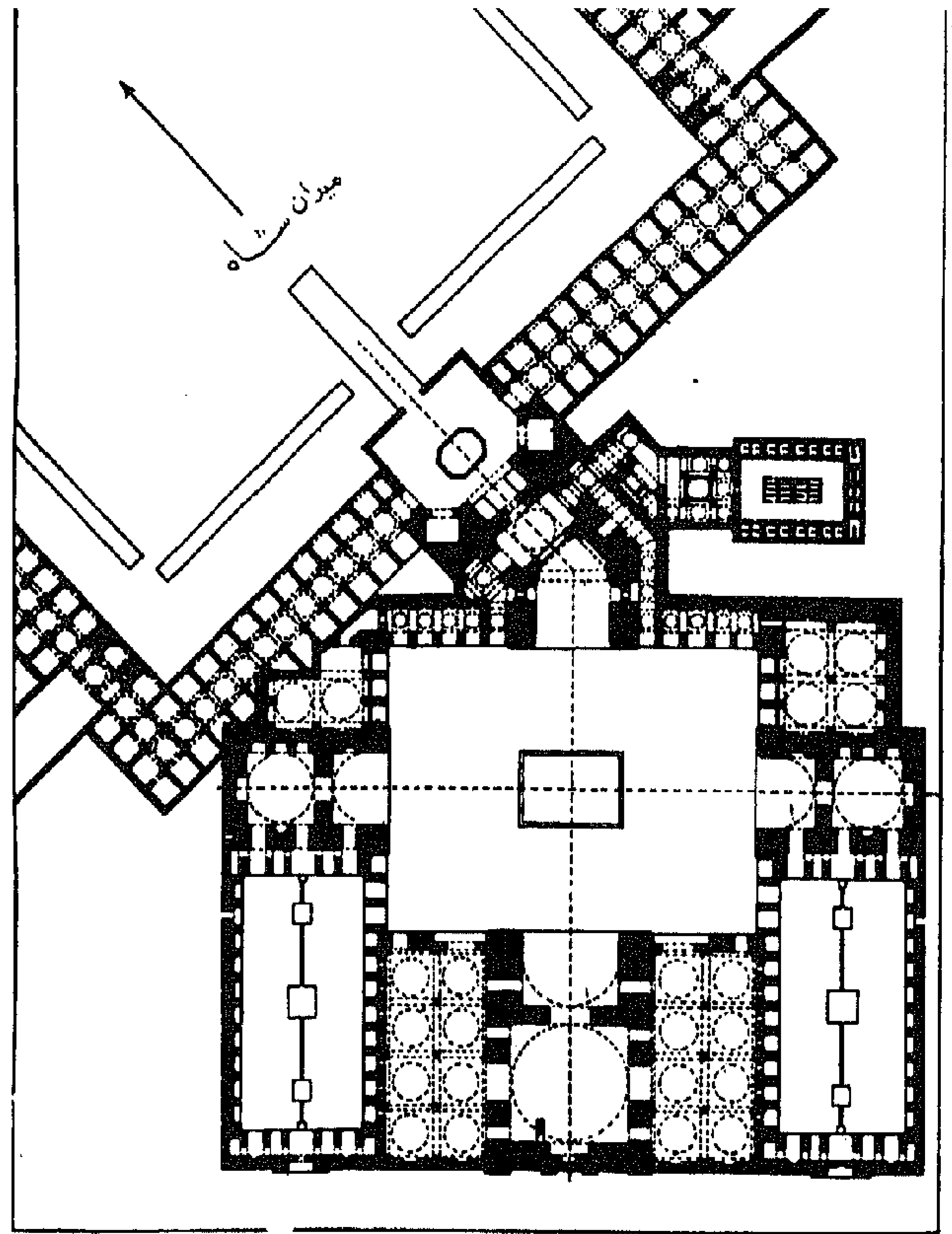


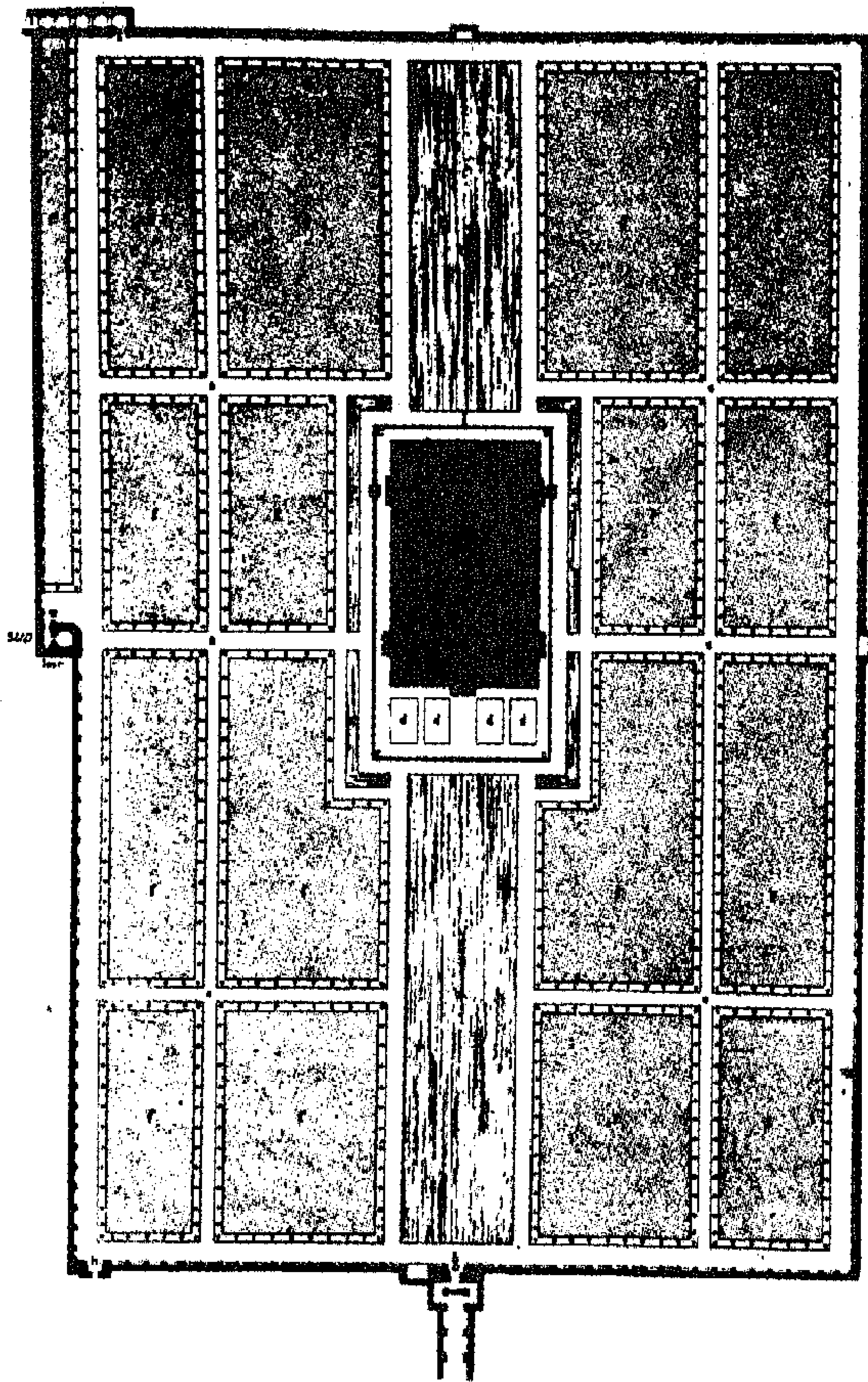
شكل ٥٧ – مسقط أفقي لضريح أولجايتو بالسلطانية



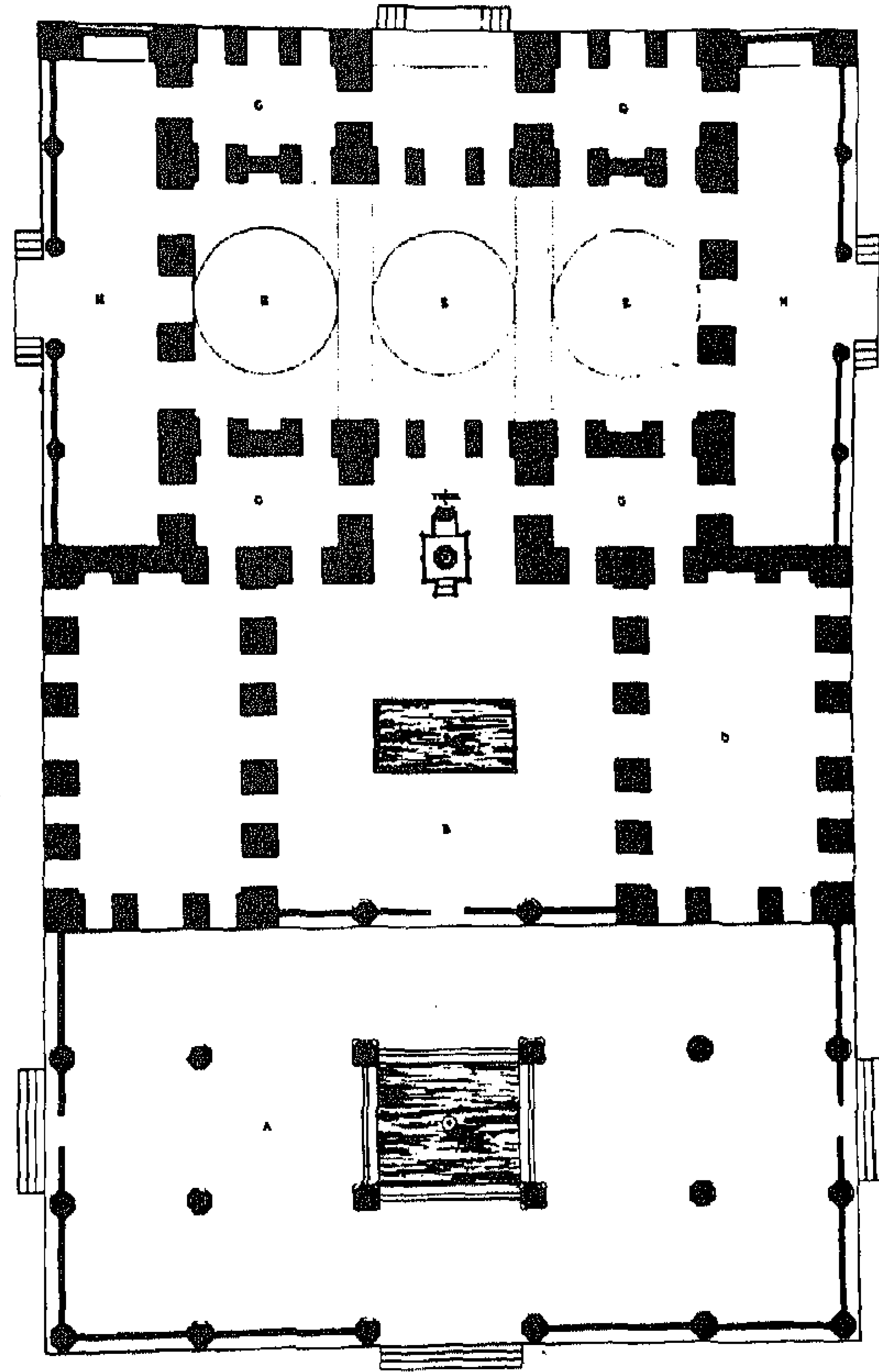
شكل ٥٨ – مسقط أفقي لضريح أولجايتو بالسلطانية

شكل ٥٩ – أصفهان – مسقط أفقي لمسجد شاه عباس بميدان شاه

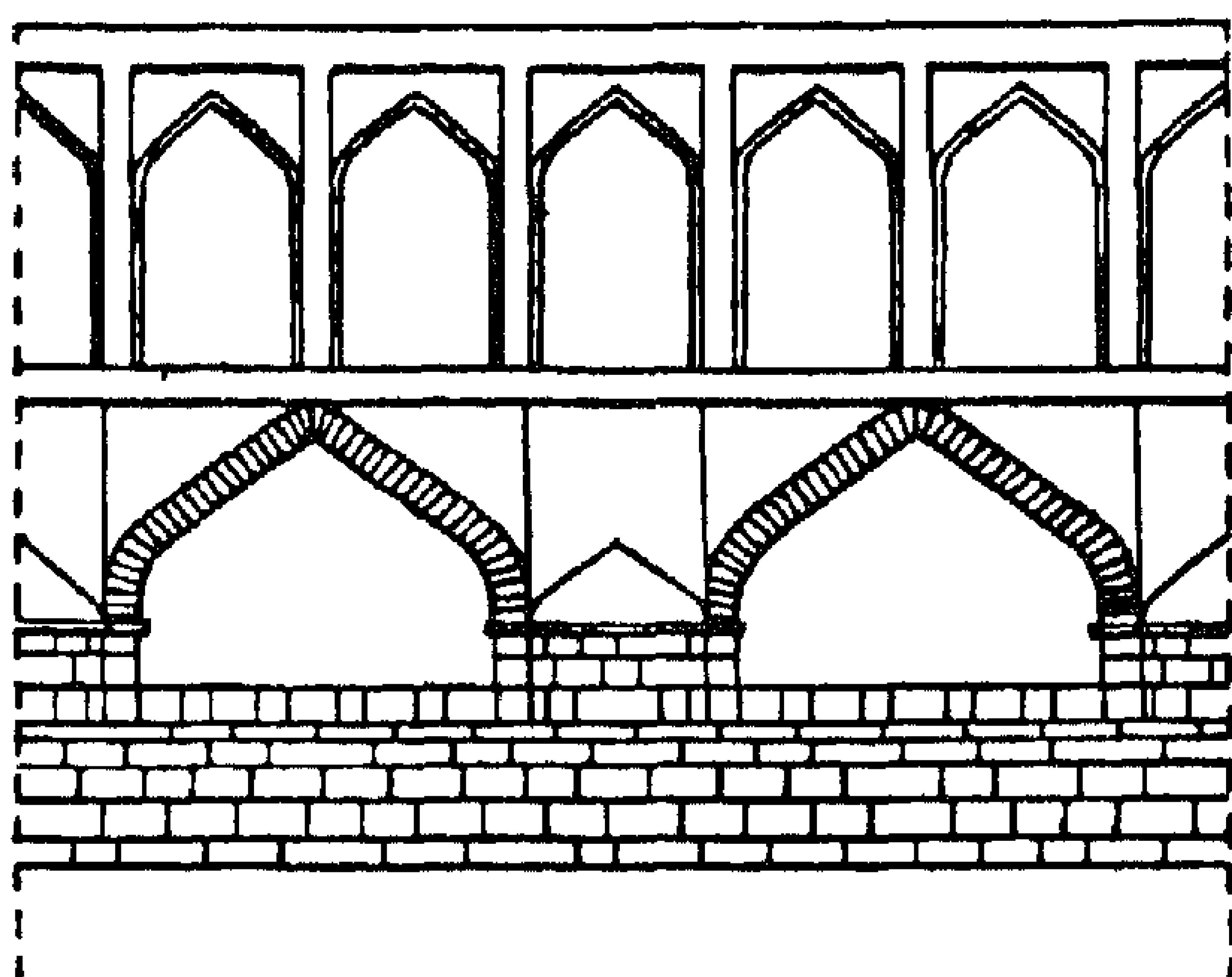




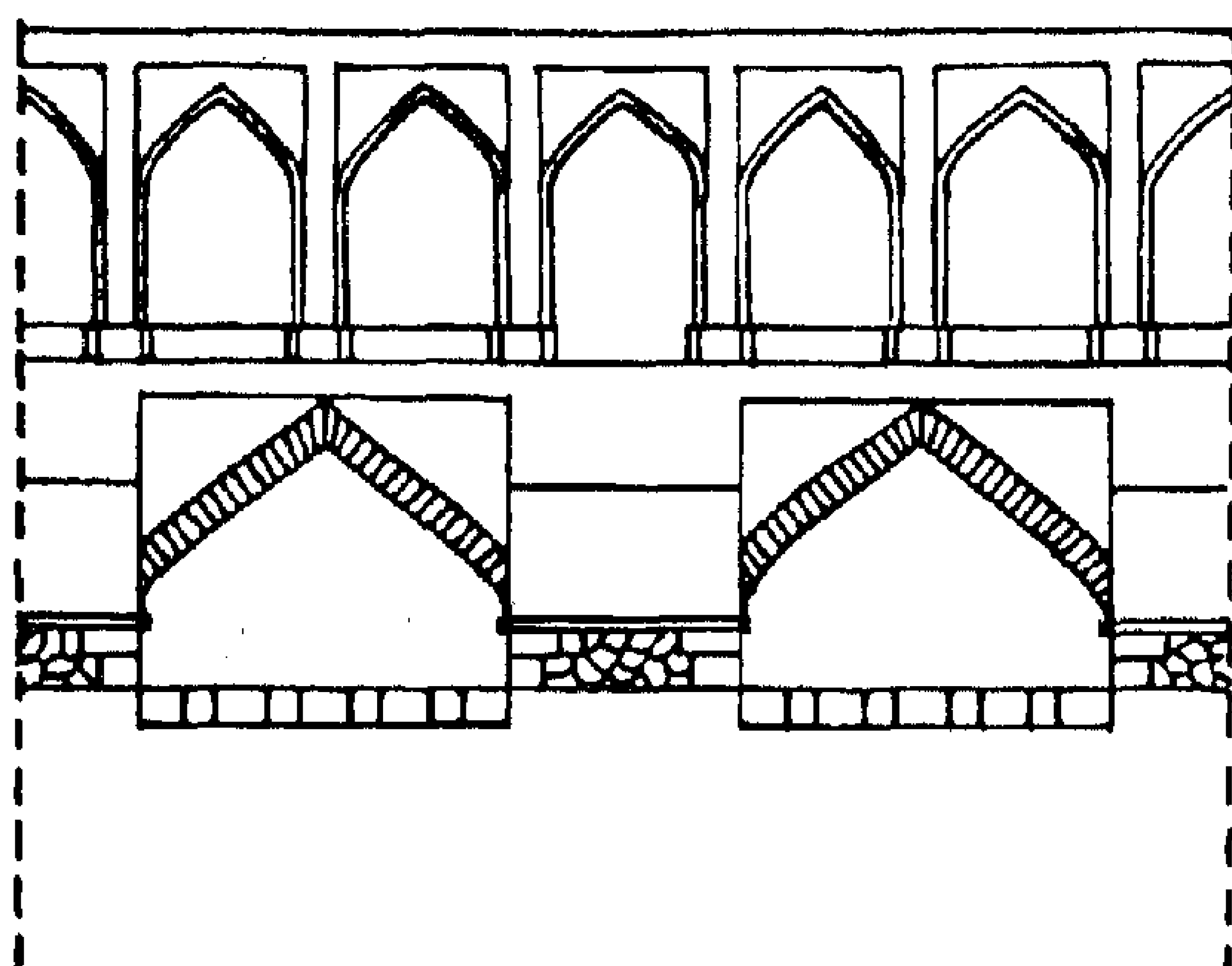
شكل ٦٠ – مسقط أفقي لقصر جهل سيتون «الأعمدة الأربعون» بأصفهان



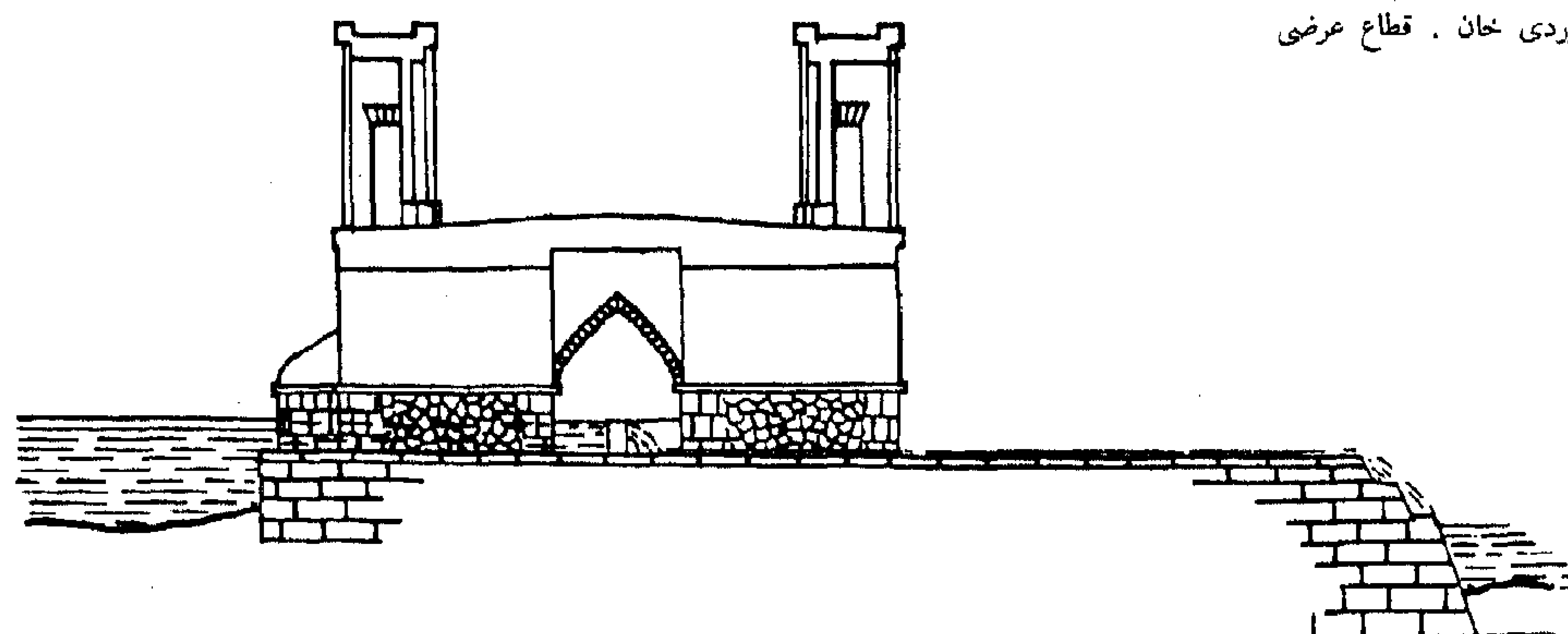
شكل ٦١ – مسقط أفقي لقصر جهل سيتون « الأعمدة الأربعون » بأصفهان



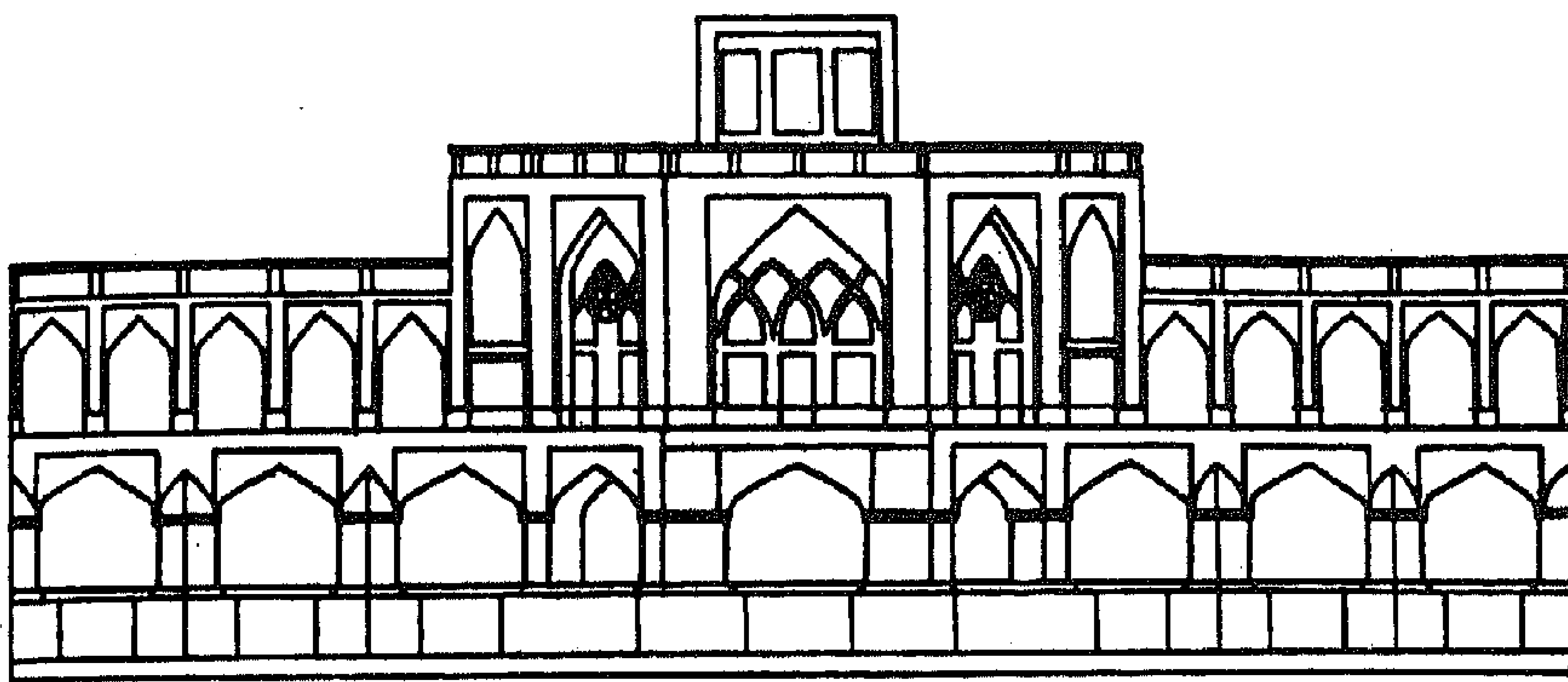
شكل ١٦٢ – أصفهان : جسر الله وردى خان . قطاع طولى ، الجانب العلوى



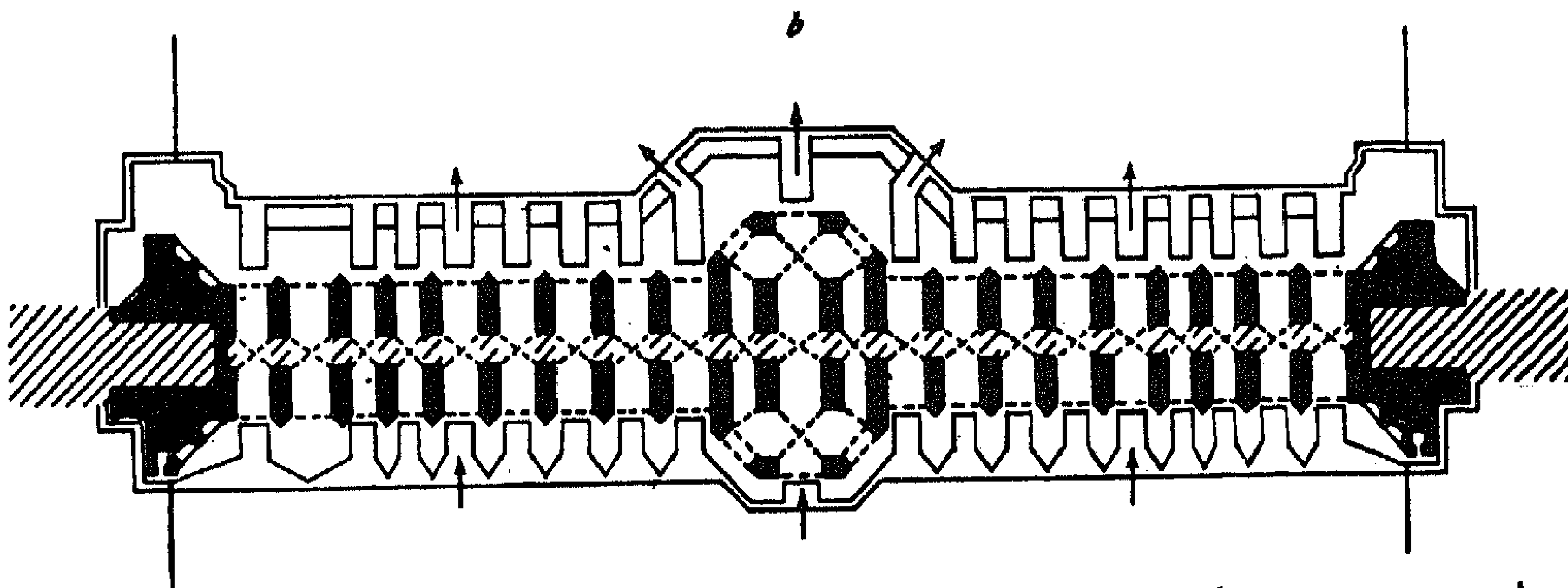
ب – أصفهان جسر الله وردى خان . قطاع طولى ، الجانب السفلى



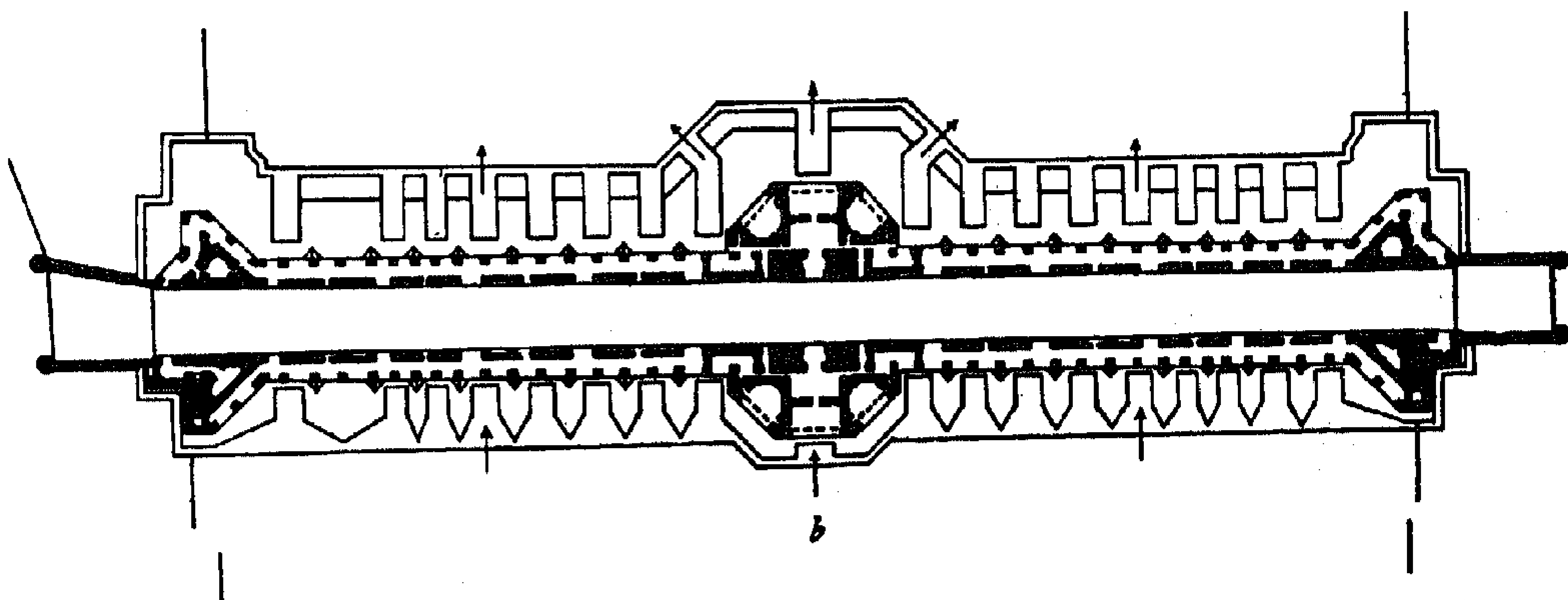
ج – أصفهان : جسر الله وردى خان . قطاع عرضى



شكل ١٦٣ – أصفهان : جسر خواجو قطاع طولى

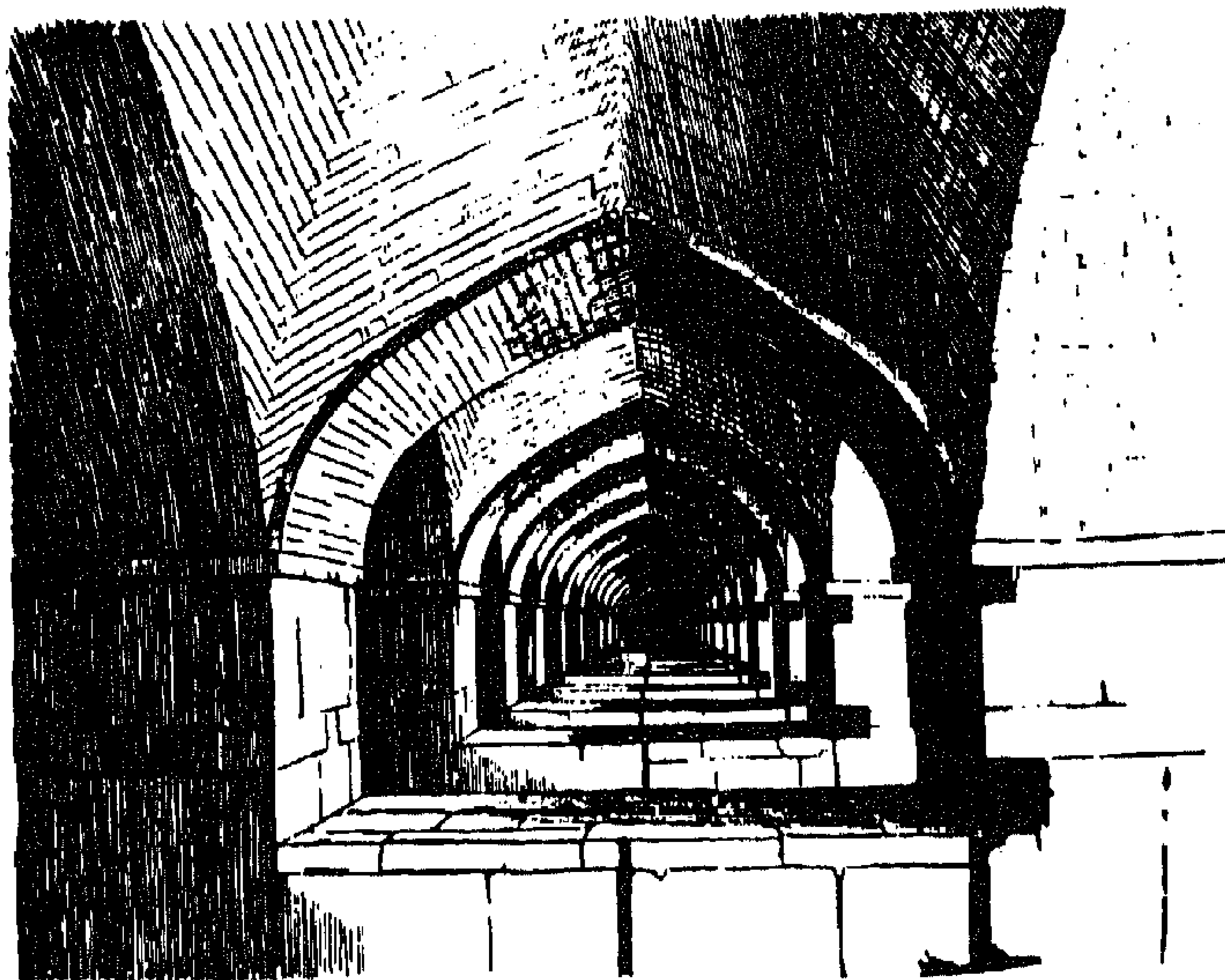


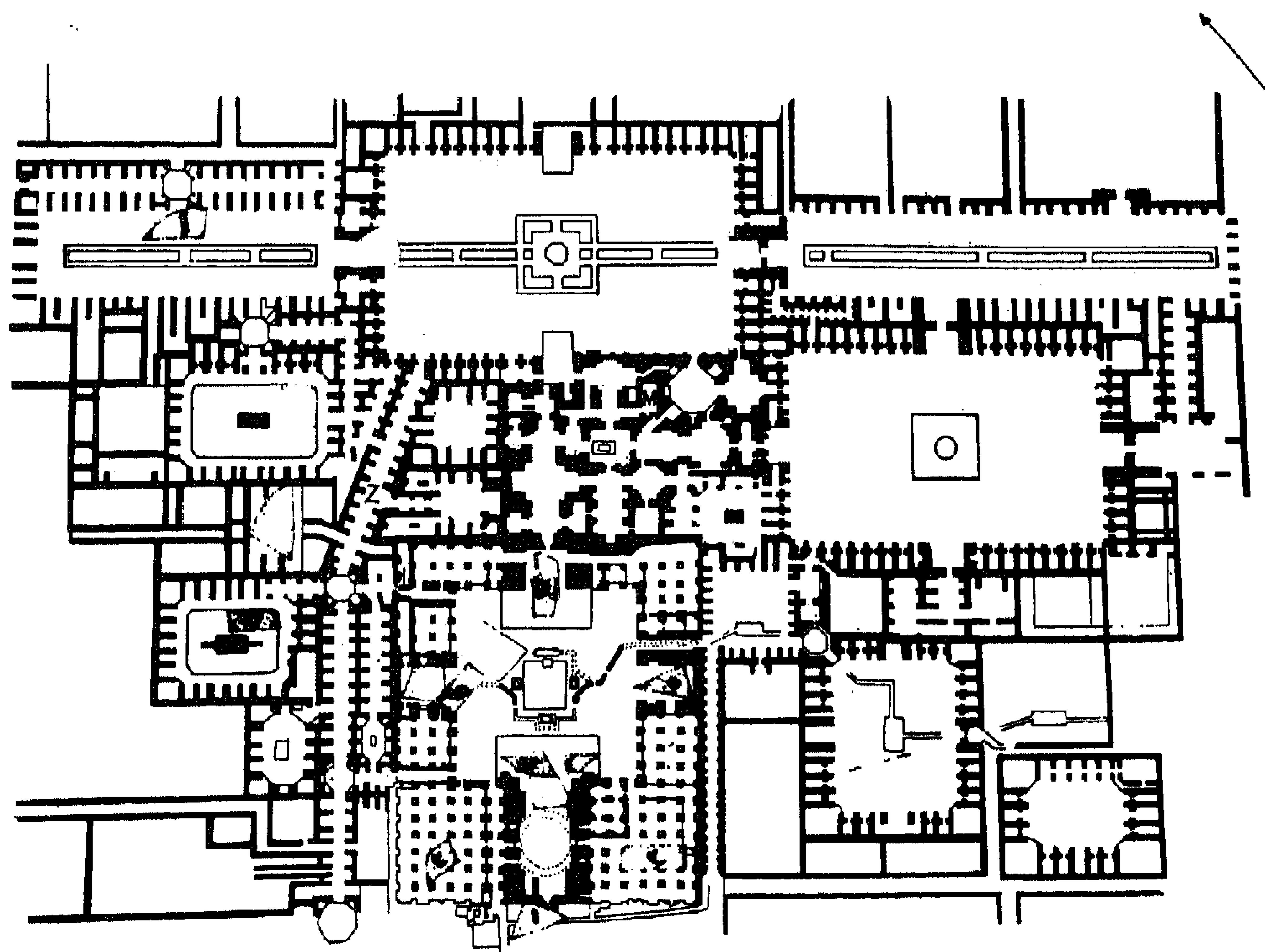
ب – أصفهان:جسر خواجو مسقط أفقى للطابق العلوى ،



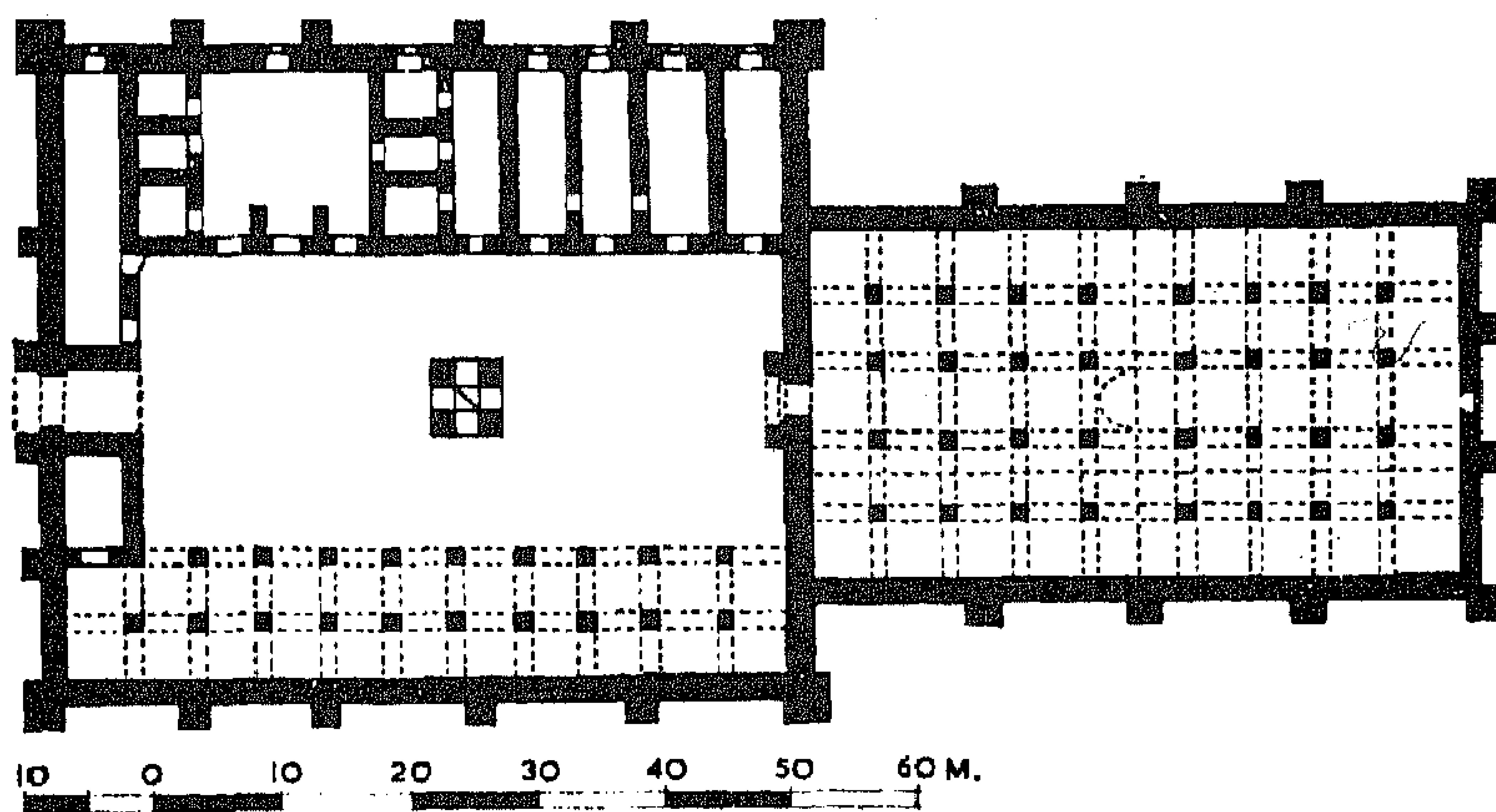
ج – أصفهان : جسر خواجو مسقط أفقى للطابق السفلى

ﻞ ٦٤ – جسر خواجو. الأقبية السفلى

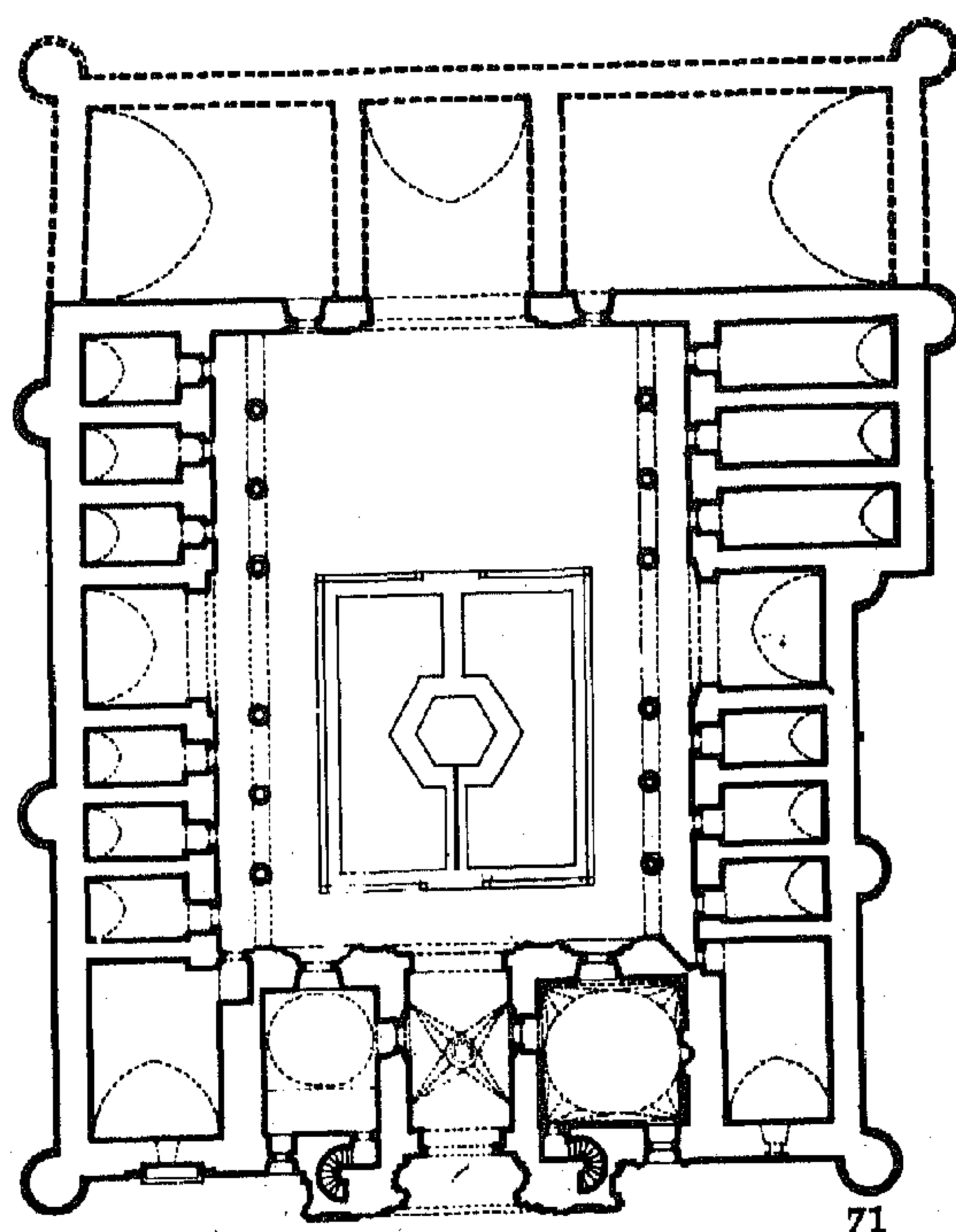




شكل ٦٥ – مشهد ضريح الإمام الرضا. مسقط أفقي



شكل ٦٦ – مسقط أفقي لسلطان خان على طريق قونية – آق سراى

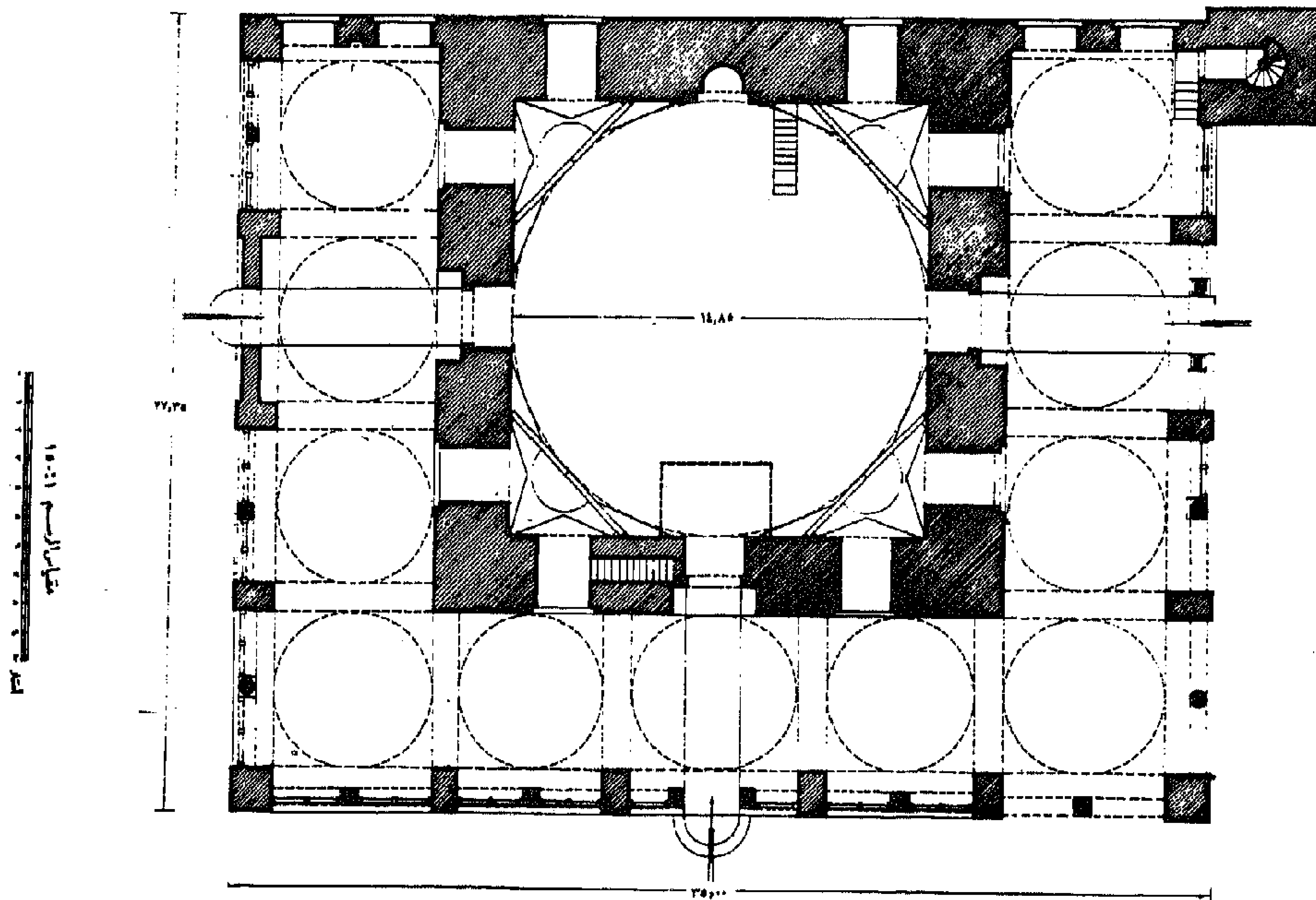




شكل ٦٧ – مسقط أفقي لمدرسة جوك بسيفاس

شكل ٦٩ – قطاع رأسى لمسجد سنان

على الرغم من طرازه العثمانى إلا أن منطقة الانتقال جاءت فى خناصر معقودة شأن الطراز المملوكى والساسانى وليس فى خناصر متدلية كما هو المألوف فى المساجد العثمانية التى احتذت النهج البيزنطى



شكل ٦٨ – مسقط أفقى لمسجد سنان باشا

لكى تتحمل الجدران القبة لجأ المعمارى إلى جعل الجدران سميكة بدرجة كبيرة وإن جاءت فى منتهى البساطة

ثبت الهوامش :

١ – حسن فتحى : العمارة العربية بالشرق الأوسط . محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٨٧١ .

٢ – ترجع الناحية المعمارية إلى التعبير الفنى ، وترجع الناحية الإنشائية إلى التقنة وهى مجردة خالية من التعبير ، ولاتتخذ صفة التعبير إلاعندما تستخدمها المعمارى وسيلة للتعبير .

٣ – هذه الظاهرة شبيه فى التصوير الصينى لزهرة البرقوق ، إذ يتكون كأس هذه الزهرة عندما تكون برعماً من قسمين يعدّهما الصينيون رمزاً للثنائية أولانفصال الأرض عن السماء . ومااِن تتفتح زهرة البرقوق حتى يصبح للكأس ثلاثة أقسام يعدّونها رمز استكمال الثالوث : الأرض والسماء والإنسان ، أى اتصال الأرض بالسماء بتفتح الزهرة وإرسال عبيرها فى الهواء ، وخلق الإنسان لكى يشاهد المعجزة مدركاً قدرة الخالق وإبداعه فى خلقه .

٤ – فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر الإسلامية . عصر الولاة . صحيفة ١٨٣ ، ٢١٤ .

٥ – أنظر المجلد الأول من كتاب تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى» [الفن المصرى] لكاتب هذه السطور ص ٤٧٨ لوحة ٢٩٠ ا ، ب . دار المعارف ١٩٧١ .

٦ – Pendentives

٧ – Squinches

٨ – Inscribed circle وهى الدائرة المرسومة حول مربع ، ونصف قطرها هو نصف قطر المربع .

٩ – Circumscribed Circle. وهى الدائرة المرسومة داخل مربع ، ونصف قطرها هو نصف ضلع المربع .

١٠ – أنطوان دى سانت إكسوبرى (١٩٠٠ – ١٩٤٤) . طيار ومؤلف . أحد رواد الطيران عبر الصحارى والمحيطات ، وألّف وقتذاك كتابى (بريد الجنوب) و (طيران الليل) واشترك فى الحرب العالمية الثانية طياراً غير أنه فُقد فى أثناء إحدى رحلات الاستكشاف . ومن أهم مؤلفاته « الأمير الصغير» ثم « القلعة » الذى نشر بعد وفاته ، وهو عبارة عن تأملات فى الصحراء تعد إنجيلا حديثا للإنسانية .

١١ – Hierarchy

١٢ – ميكروكوزم .

١٣ – GASTON WIET: Les mosquées du Caire. librairie Hachette. p. 11.

١٤ – يقصد المعتمد على الخط المستقيم .

١٥ – les Compagnons.

١٦ – HASSAN FATHY: Mosque Architecture. Paper presented to the Corps of Engineers, U.S. Army 1977.

١٧ – فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر الإسلامية . عصر الولاة صحيفة ٢١٤ .

١٨ – إذا لم تتوفر الأخشاب أوكمرات الحديد لاستخدامها كأعتاب للفتحات يستعاض عن ذلك ببناء « عقد » دائرى أومدبب أوقطعى أوقطعى مكافىء أومخموس . وإذ كان سمك العقد يساوى سمك الحائط تماما ، فنحن إذا شيدنا عدة عقود متلاصقة فوق جدارين متوازيين نحصل على قبو أسطوانى ، ويصبح القبو فى هذه الحالة سقفاً للفراغ الواقع بين الجدارين المتوازيين .

١٩ – هو نوع من الزخارف الهندسية اصطلح على تسميته بالأطباق النجمية ، يتكون من عناصر هندسية منتظمة سواء كانت أشكالا مضلعة أودوائر متشابكة .

٢٠ – GASTON WIET: p. 19.

٢١ – أفارم نه شاهناه بنا بر مؤظّم كالا .

٢٢ – GASTON WIET: Les Mosquées du Caire. Librarie Hachene. p. 23.

٢٣ – UNITY

٢٤ – باستثناء مبانى شمال سوريا حيث استقرت التقاليد المعمارية الموروثة عن العصور السابقة .

٢٥ – CRESWELL: Early Muslim Architecture. Chapter I.

٢٦ – فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر الإسلامية عصر الولاة صحيفة ٥٠ .

٢٧ – Cruciform.

٢٨ – بنى مسجد على شاه فى تبريز فى عهد أبى سعيد أحد سلاطين الإيلخانات ١٣١٦ – ١٣٣٥ ، وكان يعد أعظم بناء فى إيران قبل العصر التيمورى .

٢٩ – PANOFSKY : Gothic Architecture and Scholasicism.

٣٠ – القيسارية هي منشأة تجارية بها شوارع ضيقة لنوع معين من التجارة ، ولها مثيل في الوقت الحاضر في قصبة رضوان قرب مسجد الصالح طلائع عند باب زويلة .

٣١ – OLEG GRABAR: Cities and Citizens «World of Islam.». Thames and Hudson. London 1976. P. 99.

٣٢ – Conscious Planning.

٣٣ – قد يقال أيضا أن شوارع المدن الأوروبية خلال العصور الوسطى كانت تتصف بهذا التعرّج والضيق . ومردّ هذا ، نفس العوامل الجوية في البلاد الباردة التي تؤدي إلى النتيجة عينها ، لأن سرعة الهواء في المدينة تقل عنها في المساحات المكشوفة ، ومن ثم وَقّت هذه الطرق الضيقة المتعرجة السكان لفح الرياح الباردة ، كما يسّرت لهم دواعي الأمن . ولم تكن المدينة تبنى دفعة واحدة طبقاً لمخطط مسبق بل كانت تنمو باضطراد من الداخل .

٣٤ – Closed Vista.

٣٥ – Focal Point.

٣٦ – HASSAN FATHY : Constancy, Transposition and Change in City design for the Arab City of the Future. Princton University Press.

٣٧ – أنشئت وكالة الغوري عام ١٥٠٦ م .

٣٨ – MONNERET DE VILLARD : Introduzione All Archeologia Islamica, Venice, 1966.

٣٩ – إذا كانت قد استخدمت كقلاع فعلا في العصور المتأخرة فإن ذلك كان وظيفة عارضة .

٤٠ – إذ كان يوفر المبيت والطعام ويقدم خدمات تعين المسافر كتغيير جواده واستبدال حاملي البريد بغيرهم .

٤١ – الطراز هو نقش في خرطوشة فوق باب الجامع أو على جانبيه .

والجامة مساحة منقوشة بيضاوية أومستديرة في وسط النقوش الإسلامية سواء كانت نقوش معمارية أم على السجاد أم جلدة كتاب .

٤٢ – استخدم الفاطميون فيما بعد الحجر بدلا من الآجر في مبانيهم .

٤٣ – HAMILTON : Khirbat Mafjar. Oxford. 1958

٤٤ أ – أنظر «مدينة دمشق» لعبد القادر الريحاني . دمشق ١٩٦٩ صحيفة ٥٦ و ٥٧ .

٤٤ب – أنظر «التصوير الإسلامي الديني والعربي» . الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن . لكاتب هذه السطور . ص ٢٦٨ إلى ٢٨٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .

٤٥ – مثل حمامات قصر الإمبراطور الروماني ديوقليسيان في «بياتزا أرميرينا» بجزيرة صقلية .

٤٦ – يعتقد كريزويل أن القصر قد شيد في مستهل العصر العباسي عام ٧٧٥ – ٧٧٦ م بواسطة عيسى بن موسى ابن أخ السفاح والمنصور وولي عهد الأخير في الخلافة حين ولي الكوفة من قبل المنصور . وبعد أن ضاق ذرعاً بدسائس المنصور وتآمره انسحب من الحياة السياسية وآثر التفرغ لحياته الخاصة وإدارة ممتلكاته .

٤٧ – تفادى المعماري بهذا الأسلوب الالتجاء إلى الارتفاع الشاهق والضغوط الجانبية الكبيرة التي يلجأ إليها المعماري حين يستخدم قبواً واحدا – مثل طاق كسرى بطيسفون – أوقبة واحدة .

٤٨ – أنظر التفصيل في فصل عمارة المنازل وبيوت السكنى .

٤٩ – RICHARD ETTINGHAUSEN : Arab Painting, Albert Skira 1962.

٥٠ – أنظر «مدينة دمشق» لعبد القادر الريحاني . صحيفة ١٩٥ – ١٩٩ .

٥١ – HASSAN FATHY : The Arab House in the urban Setting. University of Essex. Carreras Arab lecture, 1970. London.

* حسن فتحي : القاعة العربية في المنازل القاهرية . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة مارس – أبريل ١٩٦٩ – ألفية القاهرة . وزارة الثقافة . مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ .

٥٢أ – فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية . عصر الولاة صحيفة ١٨٤ .

٥٢ب – «مدينة دمشق» لعبد القادر الريحاني . صحيفة ١٦٨ – ١٧٨ .

٥٣ – Hassan Fathy: MOSQUE Architecture

٥٤ – لم أعن كثيرا بالتفرقة بين لفظي المسجد والجامع ، وإن كان الفارق بينهما يكمن كما هو شائع الآن في أن المسجد هو المكان المخصص للصلاة في حين يشمل لفظ الجامع البناء كله بملحقاته العديدة التي تشمل الصحن والميضأة ومااليها ، على أن الدكتورة سعاد ماهر تشير في كتابها القيم «مساجد مصر وأولياؤها الصالحون» (ص ٣١) إلى أن الجامع هو المسجد الذي تؤدي فيه

الجماعة صلاة الجمعة ولذا عرف بالجامع . ولما تأسست الدولة الأموية أصبح المسجد الجامع يمثل ظاهرة سياسية على جانب كبير من الأهمية ، فقد كان على كل أمير أوعامل من عمال الأقاليم إقامة مسجد جامع يمثل مسجد الدولة الرسمي .

٥٥ – POPE : Survey of Persian Art.

٥٦ – الباروك فى العمارة هو الطراز الذى خرجت فيه بعض العناصر المعمارية والزخرفية الكلاسيكية عن استخداماتها الأصلية فى تحرّر كبير ، وهو طراز ظهر فى أواخر عصر النهضة متحرراً أشدّ التحرر من القواعد الكلاسيكية ، مسرفاً فى استخدام الأشكال ذات الخطوط المنحنية وفى استخدام العناصر الإنشائية فى غير مواضعها لأغراض زخرفية مضحّيا بالمنطق الإنشائى فى سبيل الناحية الزخرفية الشكلية ، كما يحدث عند كسر الواجهات المثلثة التى تعلو النوافذ كى تتهيأ الفرصة لإقحام عناصر زخرفية .

٥٧ – رسوم الأرابسك .

٥٨ – GASTON WIET : Les Mosquées du Caire. Librarie Hachette p.25.

٥٩ – ترجعان إلى عصر السلطان مسعود الثالث ١٠٨٩ – ١١١٥ وبهرام شاه ١١١٧ – ١١٤٩ .

٦٠ – Corbelling. سلسلة أطناف تتكون من أجزاء حجرية أوخشبية ناتئة من جدار داعم لشيء فوقه .

٦١ – يعد مطبخ العجمى من نماذج القصور الأيوبية التى ترجع إلى أواخر القرن الثانى عشر .

٦٢ – على عكس ماهو متبع فى استخدام صفوف الرخام المختلف الألوان فى عمارة الكاتدرائيات الإيطالية من عصر النهضة مثل فلورنسا وبيزا وسيينا .

٦٣ – Joggled Joints.

٦٤ – Articulation.

٦٥ – ربما كان سبب اندثار تلك المدارس أنها كانت تموّل من قبل الدولة وتعرضت بسبب ذلك على مارجحه الباحث جورج مقدسى لأزمات اقتصادية ومالية عنيفة للنزاع المستمر بين سلطات الدولة والشيوخ الذين تولوا التدريس بها .

٦٦ – ANDRE GODARD : The Art of Iran pp. 287-291.

٦٧ – CRESWELL: Architecture of Egypt Vol, 1 p. 105.

٦٨ – نفس المرجع ص ١٢٠ .

٦٩ – نفس المرجع ص ١٢٨ .

٧٠ – نفس المرجع ص ١٢٠ .

٧١ – نفس المرجع ص ١٣٢ .

٧٢ – نفس المرجع ص ١٢٩ .

٧٣ – ANDRE GODARD : Origine de la Madrasa, de la Mosquée et du Caravan Serail à quatré Iwans, Ars Islamica 15—16: 1—9.

٧٤ APTULLA Kuran : The Mosque in the early Ottoman Architecture p.73.

٧٥ – سورة الحاقة الآية ١٧ .

٧٦ – CHRISTEL KESSLER : The Carved Masonry Domes of Mediaval Cairo. A.U.C. Press, 1976.

٧٧ – ERNST GRUBE : Islamic Architecture

٧٨ – الكوميديا الإلهية لدانتى . النشيد ٢٧ (١٣٩ – ١٤٠) .

٧٩ – لم تكن مساحته تتجاوز ٢٥ × ١٥ مترا .

٨٠ – يبلغ طول كل ضلع حوالى ١٢٠ متراً .

٨١ – يبلغ طوله حوالى ٩٢ متراً .

٨٢ – ترتفع قاعدتها حوالى ٥,٧٠ أمتار عن سطح الأرض . بعرض متوسطه ١,٨٠ مترا وارتفاع ٢,٣٠ متراً .

٨٣ – تبلغ مساحة الصحن المسقوف ٧٣,٥ متراً عرضاً و ٣٦,٨٠ متراً عمقاً .

٨٤ – يتراوح قطر العمود بين ٣٥ ، ٤٣ سنتيمتراً .

٨٥ – المجاز : الممّر . والمدّادة : مكعّب من البناء ارتفاعها نصف متر تقريباً .

٨٦ – الطرفة : قطعة من الحجر على غرار القطع المستعملة فى الأرصفة . والقرمة أو الطبلية : قطعة سميكة من الخشب .

٨٧ – تتمثل الإضافات التى تمت بعد العصر الفاطمى فى :

* المدرسة الطيبرسية وتقع على يمين الداخل ، وقد بناها الأمير علاء الدين طيبرسى الخازندارى عام ١٣٠٩ م وجدّدها عبد الرحمن كتخدا (١٧٥٣) م .

* المدرسة الأقبغاوية وتقع على يسار الداخل ، وقد بناها الأمير علاء الدين أقبغا عبد الواحد سنة ١٣٤٠ م ، وكان مشرفاً على العمائر فى عهد الناصر محمد بن قلاوون ، وبنى لها مئذنة من الحجر ، وتحولت هذه المدرسة إلى مكتبة الأزهر الحالية .

* المدرسة الجوهرية فى الطرف الشمالى الشرقى عند باب السر للجامع الأزهر أنشأها جوهر القنقبائى المتوفى عام ١٤٤٠ م .

* وقد جرت العادة بأنه كان لكل مسجد أو قصر أو منزل باب خلفى صغير أطلق عليه اسم باب السرّ ، وكان يستعمل فى

حالة الرغبة فى الدخول خفية .

* هدم السلطان قايتباى الباب المغربى الواقع بين الطيبرسية والأقبغاوية وجدّده وأقام على يمينه منارة رشيقة عام ١٤٦٨ ، كما أضاف دورة للمياه . ويكتسى الباب بالنقوش والكتابات الكوفية المزخرفة ، وتشمخ المنارة فى رشاقة شأن منارات قايتباى كلها ، وتتكون من ثلاثة طوابق ، وتتميز بدقة الصناعة وجمال التناسب ، كما تكسوها نقوش وكتابات كوفية ونسخية .

* أمر السلطان الغورى ببناء منارة للجامع عام ١٥١٠ وهى المنارة العالية ذات البصلتين « الرأس المزدوج » ، وامتازت بتكفيت طابقها الثانى بالقاشانى كما امتازت بوجود سلّمين فيما بين الطابقين الأول والثانى لا يرى أحدهما زميله .

* ولعل أهم الزيادات التى طرأت على مساحة الجامع كانت فى أيام عبد الرحمن كتخدا عام ١٧٥٣ وهى الزيادة خلف المحراب القديم ، كما أنه جمع بين الأقبغاوية والطيبرسية بواسطة باب كبير ذى فتحتين عليه زخارف بديعة ، ويشرف على ميدان الأزهر .

* أضيفت للجامع بعد ذلك وعلى مرّ السنين عدة أروقة للمذاهب المختلفة ولأبناء مصر والبلاد الإسلامية .

٨٨ – تبلغ مساحته ٢٢,٥ متراً × ١٧ متراً .

٨٩ – يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه عشرة أمتار .

٩٠ – Spandrel هى الكوشة أو الشكل المثلث المجاور لانحناء العقد ، والمحصور بين الخط الرئيسى والخط الأفقى الممتدين من جوانب العقد .

٩١ – الدركاة هى الجزء الواقع بين خط تنظيم الشارع وخط تنظيم مبنى بيت الصلاة فى اتجاه القبلة ، وهو الجزء الذى يمكن للمعمارى أن يعدّل فيه انحراف الشارع عن اتجاه القبلة بالطرق المعمارية ، فإن كان ثمة غرف فى الدركاة فلا ضير من أن تكون غير متعامدة الأضلاع .

٩٢ – سعيد عبد الفتاح عاشور : مصر فى دولة المماليك البحرية .

٩٣ – إذا أمسكنا بسلسلة من طرفيها لاتخذت الشكل المنحنى كالقطع المكافىء وهو مايسمى بالمنحنى السلسلى لأنه مترتب على الشكل الذى تأخذه السلسلة . وفى هذه الحالة تتعرض السلسلة لجهود الشدّ فقط إذ تشدّ كل حلقة من حلقات السلسلة بعضها بعضا . فإذا قلبنا هذا المنحنى إلى أعلى وشيد القبو على هذا المنحنى لانقلب الوضع وتحولت كل جهود الشد إلى جهود ضغط حيث يضغط كل حجر على مايجاوره من حجر بدلا من شدّ كل حلقة من حلقات السلسلة لما يجاورها من حلقات .

٩٤ – قطرها ٢١ متراً وارتفاعها ٥٢ متراً .

٩٥ – أى عشرة امتار .

٩٦ – تعرف محليّاً باسم بادجير .

٩٧ – شيده عام ١٣٥٩ أمين الدين مرجان حاكم بغداد فى عهد السلطان أويس الجلائرى .

٩٨ – جُدّد بناء هذه المدرسة مرارا ولم يبق منها سوى باب ومئذنة .

٩٩ – يبلغ ارتفاع سقف البهو ١٤ متراً .

١٠٠ – ٢٩,٧٢ متراً × ١٠,٧٠ أمتار .

١٠١ – بعد أن انتهى أبوجعفر المنصور العباسى من بناء بغداد شيد مقبرة قريش دفن فيها الإمامين موسى الكاظم وحفيده محمد الجواد الكاظم وعبد الله بن أحمد بن حنبل .

١٠٢ – يبلغ طول الصحن ٣٧٠ متراً بعرض ٣٥٠ متراً .

١٠٣ – يبلغ طول البناء ٢٣٠ متراً بعرض ١٥٠ متراً .

١٠٤ – أقامتها فى حلب سنة ١٢٣٥ أرملة الظاهر غازى المدعوة « ضيفة خاتون » .

١٠٥ – نسبة إلى سلجوق وهو زعيم تركمانى ظهر فى النصف الثانى من القرن العاشر : وهم ثلاثة فروع ، فرع إيران والكرمان وآسيا الصغرى . وقد تغلغل السلجوقيون فى مصاف الجيوش الإسلامية وخدموا الخلفاء العباسيين فى آسيا وناصروا أهل السنّة على الشيعة ، ثم قبضوا على زمام الأمر وكان زعيمهم طغرل بك من الفرع الايرانى ، وأبلى السلجوقيون بلاء حسناً فى الحروب الصليبية ، وانقرضت دولتهم فى إيران عند ظهور الدولة الخوارزمية ، وسقطت فى بلاد الكرمان تحت وطأة المغول ، أما فى آسيا الصغرى فنشأت منها دولة بنى عثمان .

١٠٦ – مايطلق عليه باللغة الدارجة جهود الرفس الجانبى فى كلا الإتجاهين الطولى والعرضى .

١٠٧ – خشب التيك .

١٠٨ – يبلغ عرضه من الداخل ٢٤,٥ متراً ، كما يبلغ سمك الجدار عند مستوى الأرض حوالى سبعة أمتار حتى يصل العرض الكلى للمبنى الى حوالى ٣٩ متراً .

١٠٩ – يبلغ باع القبة أربعة وعشرين متراً ونصفاً .

١١٠ – يبلغ ارتفاع البرج بما فى ذلك السقف المخروطى ثلاثة أضعاف القطر ، أى بما يزيد قليلا عن ٥١ متراً .

١١١ – أنظر « التصوير الاسلامى الفارسى والتركى » . الجزء السادس من « تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى » لكاتب

هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨١

١١٢ – المشهد هو المكان الذى يدفن فيه الشهيد ويعرف أحيانا بالمزار .

١١٣ – التيموريون هم بنو تيمور لنك الذين تولوا الملك فى فارس وآسيا الوسطى فى القرن ١٥ ، أعظمهم ميرانشاه فى المملكة الغربية وشاه رخ فى المملكة الشرقية .

١١٤ – اصطلح التشكيليون على أن اللون الأزرق المتألق هو أجمل مقابل للّون الذهبى ،

١١٥ – تبلغ مساحة الصحن ٥٥ مترا × ٤٥ متراً .

١١٦ – شيده بالأناضول الوسطى سنة ١٢٢٨ حاكم ينتمى الى أسرة من صغريات الأسر الحاكمة (الأسرة المنجوجيقية) .

١١٧ – أقيمت فى الأناضول سنة ١٢٥١ – ١٢٥٢ (وتعرف باسم « المدرسة القراتائية الكبيرة ») على يد الأمير قراتاى الذى كان وزيرا ومستشارا لعدد من السلاطين السلاجقة .

١١٨ – بنيت فى نقدى (بالأناضول الوسطى) عام ١٣١٢ .

١١٩ – أقيم على مقربة من « آق سراى » فى الأناضول الوسطى ، فى سنة ١٢٢٩ – ١٢٣٠ وتم ترميمه بعد تاريخ بنائه بخمسين سنة .

١٢٠ – مثل « رباط قارون » على مقربة من سارة على سبيل المثال ، وهو بناء لايحمل تاريخ إنشائه ، ومن المحتمل أن يكون قد بنى فى عصر الايلخانات .

١٢١ – بناها بسيفاس بالأناضول الوسطى عام ١٢٧١ ، الوزير السلجوقى فخر الدين على .

ثبت المراجع العربية

١ – **ابن دقماق** : كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع . المطبعة الأميرية ببولاق عام ١٣٠٩ هـ .

٢ – **أحمد فكرى** : مساجد القاهرة ومدارسها – المدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .

٣ – **أحمد فكرى** : مساجد القاهرة ومدارسها – الجزء الأول . العصر الفاطمى . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

٤ – **أحمد فكرى** : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثانى . العصر الأيوبى .

٥ – **أحمد فكرى** : المسجد الجامع بالقيروان . دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .

٦ – **السيد محمود عبد العزيز** : المآذن المصرية . نظرة عامة عن أصلها وتطورها منذ الفتح العربى حتى الفتح العثمانى . وزارة الثقافة والإرشاد القومى . القاهرة ١٩٥٩ .

٧ – **ثروت عكاشة** : التصوير الإسلامى الدينى والعربى . الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن . الموسوعة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .

٨ – **حسن فتحى** : العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط . محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .

٩ – **حسن فتحى** : القاعة العربية فى المنازل القاهرية : تطورها وبعض الاستعمالات الجديدة لمبادئ تصميمها . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة . ألفية القاهرة مارس – أبريل ١٩٦٩ . مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .

١٠ – **حسين مؤنس** : رحلة الأندلس – حديث الفردوس الموعود . الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .

١١ – **عبد القادر الريحانى** : مدينة دمشق ١٩٦٩ .

١٢ – **على محمد مهدى** : الأخيضر . مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام العراقية . مديرية الآثار العامة ببغداد ١٩٦٩ .

١٣ – **فريد شافعى** : العمارة العربية فى مصر الإسلامية . عصر الولاة . المجلد الأول . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .

١٤ – **سعاد ماهر** : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون . دار المعارف .

١٥ – **كمال الدين سامح** : العمارة الإسلامية فى مصر . الألف كتاب رقم ٢٥٣ .

١٦ – **مانويل جوميث مورينو** : الفن الإسلامى فى أسبانيا . ترجمة الدكتور لطفى عبد البديع والدكتور جمال محرز . الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٨ .

١٧ – **محمد صبرى شهيب ، محمد على نمازى ، ك . ا . س . كريزويل ، محمد عبد الفتاح وآخرين فنيين : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية الى سنة ١٣٦٥هـ (٦٤١ م – ١٩٤٦ م)** . طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ . تصدير كريزويل سنة **١٩٥٤** جزء أول وجزء ثانى .

١٨ – **يحيى الخشاب** : نظام الملك والمدارس النظامية . مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية العدد الخامس ١٩٧٥ .

ثبت المراجع الأوربية

1— André Godard: *L'Art de l'Iran,* Arthaud, Paris. 1962.

2— André Godard: *The Ancient mosques of Iran,* Athar-é-Iran. 1936-2.

3— André Godard : *History of the Masdjid-i-Jami, Ispahan, Ispahan,*Athar- Iran, 1936-2.

4— André Godard: *A Survey of Persian Art from the Prehistoric Times to the Present. Vol II. Gurgan and the Gunbad Qabus. P. 967.* the *Mausoleum of Oljeitu at Sultaniya.* P. 1103. Edited by Arthur Upham Pope. Oxford University Press. London and New York, 1938.

5— Antoine De Saint-Exupéry; *Citadelle,* NRF. Gallimard, 1948.

6— Antoine Fattal: *La Mosquée D'Ibn Touloun*-Imprimerie Catholique. Beyrouth, 1960.

7— Antony Hutt and Leonard Harrow : *Islamic Architecture 'IRAN'* Scorpion Publications, 1977.

8— Aptullah Kuran: *The Mosque in Early Ottoman Architecture.* The University of Chicago Press. Chicago and London. 1968.

9— Arthur Upham Pope: *A Survey of Persian Art From the Prehistoric Times to the Present.* Vol. II. *The Safavid Period P. 1165.* Oxford University Press. London and New York, 1938.

10— Arthur Upham Pope: *Persian Architecture.* Thames and Hudson, London 1965.

11— A. Mazaheri,: *Les Trésors de L'Iran.* Skira.

12— Bernard Lewis: *The World of Islam "The Man Made Setting, Islamic Art and Architecture"* by Richard Ettinghausen. *"Cities and citizens"* by Oleg Grabar. Thames and Hudson. London 1976.

13— Creswell, K.A.C. : *Early Muslim Architecture.* Penguin Books.

14— Creswell, K.A.C. : *Architecture of Egypt* Volume I.

15 — Creswell K.A.C. : *The Evolution of the minaret with special reference to Egypt.* The Burlington Magazine, March, May, June 1926.

16— Christel Kessler: *The Carved Masonry Domes of Mediaval Cairo.* The American University in Cairo Press 1976.

17— Davis R.H.C.: *The- Mosques of Cairo.* Middle East Publications, Cairo.

18— Emilio Garcia Gomez and others: *La Alhambra: La Casa Real.*

19— Eric Schroeder: *A Survey of Persian Art From the Prehistoric Times to the Present. Vol 11. Islamic Architecture, First Period P. 937, Thè Seljuq Period P. 981.* Edited by Arthur Upham Pope Oxford University Press. London and New York, 1938.

20— Ernst Grube : *The World of Islam,* Paul Hamlyn, London, 1966.
21— Ernst Grube and others: *Architecture of the Islamic World.* Edited by Goerge Michell. Thames and Hudson, London 1978.
22— Eugene Flandin: *Voyages en Perse.* Gide et J. Baudry. Libraires- Editeurs. Paris 1840.
23— Gaston Wiet: *The Mosques of Cairo.* Librairie Hachette, 1966.
24— Godfrey Goodwin: *Islamic Architecture 'OTTOMAN TURKEY'* Scorpion Publications Ltd. 1977.
25— Hassan Fathy : *The Arab House in the Urban Setting.* University of Essex. Carreras Arab Lecture, 1970. London.
26— Hassan Fathy: *Mosque Architecture.* Paper Presented to the Corps of Engineers, U.S. Army 1977.
27— Hassan Fathy: *Constancy, Transposition and Change in City Design for the Arab of the future.* Princton University.
28— J. Michael Rogers: *The Spread of Islam,* Elsevier. Phaidon. 1976.
29— Nikos Kazantzakis: *Report to Greco.* Faber, London, 1965.
30— Osman Rostem: *The Mosque of Sultan Hassan, Cairo.* Beirut, Arab University 1970.
31— Pascal Coste: *Monuments Modernes de la Perse.* A. Morel. Libraire- Editeur. Paris.
32— Sonia P. Seherr-Thoss: *Design and Color in Islamic Architecture.* Smithsonian Institution Press, Washington 1968.
33— Robert Hay, Esq. of Linplum: *Illustrations of Cairo.* Drawn on stone by J.C. Bourne, under the superintendence of Owen B. Carter, Architect. London. Published by Tilt and Bogue, 86 Fleet Street. London 1840.
34— Ugo Monneret de Villard: *Le Pitture Musulmane Al Soffitto della Cappella Palatina in Palermo.* La Libreria dello Stato. Roma. 1950.
35— Umberto Scerrato: *Monuments of Civilization.* Cassell, London, 1976.
36— Ulya Vogt Göknil: *Grands Courants De L'Architecture Islamique 'MOSQEES',* Chene, Paris 1975.
37— : *Description de l'Egypte* ou Recueill des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expedition de L'Armée Française. Publié par les ordres de sa majesté l'Empreur Napoléon le Grand à Paris de l'Imprimerie Imperiale, 1809.

ثبت الأعلام

الفهرس

الصفحة

الصفحة

كتب للمؤلف

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى .

(الصور الملونة بهذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو ») .

١ – الفن المصرى القديم : العمارة	تأليف طبعة أولى	١٩٧١
٢ – الفن المصرى القديم : النحت التصوير .	تأليف طبعة أولى	١٩٧٢
٣ – الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى	تأليف طبعة أولى	١٩٧٦
٤ – الفن العراقى القديم	تأليف طبعة أولى	١٩٧٤
٥ – التصوير الإسلامى الدينى والعربى	تأليف طبعة أولى	١٩٧٨
٦ – التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	تأليف طبعة أولى	١٩٨١
٧ – الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أوليڤييه ميسيان)	تأليف طبعة أولى	١٩٨٠
٨ – القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	تأليف طبعة أولى	١٩٨١
٩ – الإغريق بين الأسطورة والإبداع	تأليف طبعة أولى	١٩٧٨
١٠ – ميكلانجلو	تأليف طبعة أولى	١٩٨٠
١١ – فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى (أثر إسلامى مصور)	تأليف طبعة أولى	١٩٧٤

أعمال الشاعر أوڤيد

١٢ – ميتا مورفوزس (مسخ الكائنات)	ترجمة طبعة أولى	١٩٧١
	طبعة ثانية	١٩٨١
١٣ – آرس أماتوريا (فن الهوى)	ترجمة طبعة أولى	١٩٧٣
أعمال جبران خليل جبران	طبعة ثانية	١٩٧٩
١٤ – النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة طبعة أولى	١٩٥٩
	طبعة ثانية	١٩٦٦
	طبعة ثالثة	١٩٧٤
	طبعة رابعة	١٩٧٩
	طبعة خامسة	١٩٨١
١٥ – حديقة النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة طبعة أولى	١٩٦٠
	طبعة ثانية	١٩٧٢
	طبعة ثالثة	١٩٧٤
	طبعة رابعة	١٩٧٩
	طبعة خامسة	١٩٨١
١٦ – عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران	ترجمة طبعة أولى	١٩٦٢
	طبعة ثانية	١٩٧٤
	طبعة ثالثة	١٩٨١

١٧ – رمل وزبد : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٣
		طبعة ثانية	١٩٧٤
		طبعة ثالثة	١٩٨١
١٨ – أرباب الأرض : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
		طبعة ثانية	١٩٨١
١٩ – روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة	ترجمة	طبعة أولى	١٩٨١
٢٠ – كتاب المعارف لابن قتيبة	تحقيق	طبعة أولى	١٩٦٠
		طبعة ثانية	١٩٦٩
		طبعة ثالثة	١٩٧٢
		طبعة رابعة	١٩٧٧
		طبعة خامسة	١٩٧٨
٢١ – مولع بڤاجنر : لبرنارد شو	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
٢٢ – ريتشارد ڤاجنر	دراسة نقدية	طبعة أولى	١٩٧٥
٢٣ – المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٧
٢٤ – إنسان العصر يتوّج رمسيس	تأليف	طبعة أولى	١٩٧١
٢٥ – مذكرات الرائد طومسون : لپيير دانينوس	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٤
٢٦ – إعصار من الشرق أو جنكيزخان	تأليف	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثانية	١٩٥٧
		طبعة ثالثة	١٩٦٢
		طبعة رابعة	١٩٧٥
٢٧ – العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٠
		طبعة ثانية	١٩٥٩
		طبعة ثالثة	١٩٦٤
٢٨ – السيد آدم : لپات فرانك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٨
		طبعة ثانية	١٩٦٥
٢٩ – سروال القس : لثورن سميث	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثانية	١٩٧٦
٣٠ – الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٢
		طبعة ثانية	١٩٥٢
٣١ – قائد البانزر : للجنرال جوديريان	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
٣٢ – حرب التحرير	تأليف بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٥١
		طبعة ثانية	١٩٦٧
٣٣ – تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٤
٣٤ – علم النفس فى خدمتك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٥

دراسات

٣٥ – المشاكل المعاصرة للفنون العربية • | لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة مواقف عربية. العدد ٢ آيار ١٩٧٤ بيروت.

٣٦ – حرية الفنان | لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة عالم الفكر. المجلد الرابع يناير ١٩٧٤. الكويت.

بالفرنسية

٣٧ – Ramsès Re-couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort. «UNESCO». | تأليف طبعة أولى ١٩٧٤

بالإنجليزية

٣٨ – In the Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage «UNESCO». | تأليف طبعة أولى ١٩٧٢

٣٩ – The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting Park Lane Press. Rainbird. Publishing Group. London 1980. | تأليف طبعة أولى ١٩٨١

تحت الطبع

* معراج نامة (أثر إسلامي مصوّر) | دار الجنوب للنشر. تونس
* مصر في عيون الغرباء من الرحالة والأدباء والفنانين (١٨٠٠ – ١٩٠٠). | الهيئة المصرية العامة للكتاب
* الفن الإغريقي | الهيئة المصرية العامة للكتاب
* الفن الروماني | الهيئة المصرية العامة للكتاب
* فن العصور الوسطى في أوربا | الهيئة المصرية العامة للكتاب
* الفن الفارسي القديم | المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت

رقم الإيداع		٢٣٠٦/١٩٨١
الترقيم الدولى	٩٧٧-٧٣٤٦-١٧-٤	ISBN

٧٥/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)